

De Novembristen van Merlyn

J.J. Oversteegen

bron

J.J. Oversteegen, *De Novembristen van Merlyn*. HES, Utrecht 1983

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/over018nove01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



Voor Ulli d'Oliveira, eerste en beste lezer van deze essays

Voorwoord

De opstellen, die in dit boek bijeengebracht zijn, verschenen alle in het tijdschrift *Merlyn*, dat K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en ik tussen 1961 en 1966 op de Nederlandse letteren loslieten.

Wat ons drieën betreft had *Merlyn* vooral ten doel, een bepaalde manier van schrijven over literatuur te verdedigen. Men kan die manier in de slotzin van dit boek samengevat zien.

Halverwege het bestaan van *Merlyn* veranderde ik van beroep. Ik kwam in de universiteit terecht, en moest mij, historicus van origine, systematisch gaan oriënteren in de vragen waarmee de (algemene) literatuurwetenschap zich bezig hield. Mijn spelen werd leren.

De sprong was minder groot dan ik verwacht had. Veel van de vragen waarover wij ons in *Merlyn* uitgelaten hadden, bleken ook binnen de literatuurwetenschap de aandacht gevangen te houden: de 'kontroleerbaarheid' van interpretaties (in mijn nieuwe werkkring sprak men liever van 'toetsbaarheid'), de positie van de lezer, de rol van de verteller, de autonomie ('fiktionaliteit'), het waardeoordeel. Maar al waren de vragen vaak eender, de antwoorden, en vooral de wijze van beantwoorden, weken af.

Mijn literairkritische essays heb ik in de jaren die volgden niet gebundeld, al vroegen sommige lezers en een paar uitgevers daarom. Wat ik mee te delen had, was immers in *Merlyn* te vinden, dus waarom een boek maken dat onvermijdelijk door velen gelezen zou worden als uiting van literatuurwetenschap? Dat zou alleen maar misverstanden kunnen oproepen. Voordat ik daaraan kon denken, moest ik eerst mijn wetenschappelijke kaarten op tafel leggen. Het heeft enige tijd geduurd voordat het zover was. Eerst was er ander (wetenschappelijk) werk aan de winkel, dat in mijn ogen voorrang had. Na de uitgave van het theoretische boek *Beperkingen*, waarin mijn ideeën over de relatie literaire kritiek - literatuurwetenschap, naar ik hoop, duidelijk vastgelegd zijn, is de ruimte ontstaan waarin de *Merlyn*-opstellen hun natuurlijke milieu vinden. Kort gezegd: de wetenschapper kijkt naar het hele communicatie-proces dat men, in zijn wisselende verschijningsvormen, 'literatuur' pleegt te noemen; de criticus daarentegen bevindt zich *binnen* die 'literaire situatie'. Hij spreekt vanuit zijn eigen literatuur-

opvatting over uitlatingen die hij ‘literatuur’ noemt, en hij stelt vast of dat volgens hem ‘goede’ of ‘slechte’ literatuur is. Waardeoordelen kan hij zonder terughouding uitspreken, interpretaties levert hij zonder blikken of blozen, terwijl de wetenschapper alleen maar iets *over* het oordelen te berde kan brengen, en bij interpretaties op zijn minst aan veel strakkere eisen gebonden is.

De opstellen in dit boek zijn, dus, voor de wetenschapper geen ‘ware’, of zelfs maar binnen een beperkt bestek ‘geldige’, uitspraken, maar *materiaal*. De behoefte om misverstanden omtrent die status-zaken te voorkomen, is de voornaamste reden geweest voor de lange wachttermijn die ik voor bundeling in acht genomen heb. Dat dit geen standpunt van vandaag of gisteren is, maar dat ik er *in essentie* tijdens onze vrolijke veldtocht van 1961-1966 niet zo veel anders over dacht, kan de lezer gemakkelijk zelf vaststellen.

Met de doelstelling van dit boek is de opbouw gegeven: ‘theoretische’ betogen aan de ene kant, betogen dus die in expliciete termen mijn denkbeelden over de literatuur zelf, en over de meest geschikte manier om erover te praten, onder woorden brengen. Daarnaast ‘toepassingen’, interpretaties (ik sprak in die tijd van ‘analyses’) van een aantal literaire werken, waartoe ik mij aangetrokken voelde, of waardoor ik geïntregeerd werd.

In het eerste deel van dit boek moest natuurlijk het lange essay ‘Analyse en oordeel’ een centrale plaats krijgen. Het gaat dan ook voorop. Daarna volgt een aantekening over mijn standpunt ten aanzien van de verhouding kritiek - wetenschap. Deze notitie werd geschreven naar aanleiding van de, voor alle deelnemers opvrolijkende, polemiek tussen d'Oliveira en Kamerbeek. Dat ik haar in dit boek opneem, komt vooral door de misverstanden die bij sommigen (ik noem Gomperts) hierover blijken te bestaan, misschien omdat ik onduidelijk schreef, misschien omdat zij slecht lazen. De ‘praktische toepassingen’ (zoals ik ze achteraf wil betitelen, al schreef ik ze niet met die opzet) hebben betrekking op Multatuli's *Max Havelaar*, Emants' *Een nagelaten bekentenis*, Van Schendels *De waterman*, Du Perrons *Het land van herkomst*, Vinkenoogs *Hoogseizoen*, Polets *Breekwater*, Nootebooms *De ridder is gestorven*, Raes' *De vadsige koningen* en *Hemel en dier*, en Hamelinks verhalenbundel *Het plantaardig bewind*.

In deze opsomming ontbreekt het artikel over Vestdijk dat in dit boek te vinden is. Dat komt, omdat het een overzicht van motieven

is, een bespreking van Vestdijks hele schrijverspersoonlijkheid, en niet de analyse van één van zijn boeken. Het is aanvankelijk zelfs niet voor Merlyn geschreven, maar, mirabile dictu, voor Tirade. De redactie van dat blad vond het opstel echter te vanzelfsprekend in zijn uitgangspunten. Misschien dat deze mededeling die lezers die zich Tirade nog herinneren van de tijd voordat d'Oliveira er een goed zichtbare rol in speelde, of van daarna natuurlijk, zal verheugen.

In dit boek neemt dat essay een wat aparte plaats in, en dat niet alleen door zijn beginnersonhandigheid. Het toont een forse 'theoretische' kop, en een nogal gedrongen lichaam. Het staat tussen 'theorie' en 'praktijk' in. Dat zou mij er toe hebben kunnen brengen, om het na de eerste twee stukken, 'Analyse en oordeel' en de aantekening-Kamerbeek, op te nemen. Maar omdat ik alle andere besproken auteurs in een historische optocht laat optreden, is ook dit stuk niet vóór de Havelaar-studie geplaatst, maar verderop, bij Du Perron in de buurt.

Natuurlijk zijn er nog wel andere schrijvers die ik waardeer, naast de in deze bundel besprokenen. Dichters bijvoorbeeld. Om de eenheid optimaal te maken heb ik echter mijn essays over poëzie niet opgenomen. Ook prozaïsten als Hermans, Van het Reve, Elsschot, Coenen (die van *Onpersoonlijke herinneringen*), die ik hogelijk bewonder, ontbreken. Mijn artikelen over Hermans heb ik namelijk in een ander boekje gebundeld (*Voetstappen van WFH*), en de anderen werden doorgaans, in de taakverdeling die het redigeren van een tijdschrift ook nog is, door mijn mede-redacteuren of door medewerkers besproken.

Uit deze mededeling moet niet opgemaakt worden, dat het rijtje namen van auteurs die ik wel bespreek samen mijn Pantheon vormt. Over de boeken van Nooteboom en Polet ben ik niet aardig - één van de twee keren, dat ik negatief geschreven heb over creatieve schrijvers - op gronden waar de wetenschapper in mij met gefronste wenkbrauwen naar kijkt. Doch dit is niet het boek van die wetenschapsman, maar dat van de lezer-criticus die niet zozeer onderzoekt als wel redeneert en oordeelt. De lezer, die ik ook nu nog ben, is het met mijn toenmalige oordeel vaak nog eens. En dat mag dan voor het hele boek gezegd worden: de literatuuropvatting die hier naar voren komt zie ik als een historisch verschijnsel, maar, o schizoïdie van de universitaire literatuurbeschouwer, als lezer sta ik er nog altijd voor een aanzienlijk deel achter. Dat wil tevens zeggen,

dat ik mij niet distantieer van de kritische methode die ik in Merlyn expliciet en impliciet verdedigde. Niet dat ik denk, of dacht, dat er geen andere interessante manieren zouden zijn om literaire kritiek te bedrijven (enkele van mijn favoriete critici staan in dit opzicht ver van mij af!), maar *deze* benadering, die mij zelf het beste ligt, heeft ook bestaansrecht. In een calvinistisch land is het noodzakelijk om van tijd tot tijd te beklemtonen, dat men niet in een ‘ware leer’ gelooft, en desondanks zijn voorkeuren kan hebben.

Veel van wat ik in dit boek beweert, is voor de lezer die het besproken werk niet kent moeilijk te volgen. Het zijn nu eenmaal discussiestukken, geen flapteksten voor een uitgever. Wie daarmee te kampen heeft, kan ik maar één zinnige raad geven: lees de boeken zelf. Dan vervult de kritiek de functie die ik er bovenal aan wil toekennen: de lust in lezen te stimuleren.

Een slotopmerking nog over de presentatie. Ik heb alleen een paar onbegrijpelijk geworden toespelingen op toentertijd algemeen bekende zaken weggelaten, of, als ik ze niet wilde missen, van een toelichtende noot voorzien. Verder ben ik met kommentaar-vanuit-het-heden zuinig geweest, wat iedereen begrijpt die het voorgaande begrepen heeft.

Aan de spelling heb ik niet gedokterd. Dat is die van vóór het moment dat ik van de c- op de k-spelling overging. Om dergelijke formele kwesties bekommer ik mij doorgaans niet, maar de geur van oud hout, die aan een verdwenen spelwijze eigen is, leek mij hier op zijn plaats. Behalve in dit voorwoord, want ik heb mijzelf niet kunnen overhalen tot zó veel konsekwentie.

Nov. 82

Analyse en oordeel

For Art and Science cannot exist but in minutely organized particulars.

Blake

In De Tijd van 19 december 1964 kan men een standpunt aantreffen, dat typerend is voor de opinie van vele critici over Merlyn: de analyse zoals wij die van tijd tot tijd bedrijven, heeft alleen maar zin bij werk waarvan het litteraire belang onomstotelijk vast staat. Zodra het zwakke boeken betreft wordt de analyse minder bevredigend. Met andere woorden, analyse is alleen mogelijk bij boeken die de criticus positief waardeert. En weer anders: analyse leidt niet tot een waarde-oordeel.

Ik begrijp dat standpunt wel, maar vind het volstrekt onjuist. Eerder zou ik het omgekeerde willen zeggen, namelijk dat alleen in en na een grondige analyse een gefundeerd waarde-oordeel *van litteraire aard* uitgesproken kan worden. Om dat waar te maken zonder aan een nietes-welles discussie te beginnen, stel ik in dit opstel de verhouding van de analyserende en de oordelende benadering aan de orde. Het lijkt misschien een theoretische kwestie zonder meer, maar naar mijn smaak kan men zich niet in ernst met litteraire kritiek bezig houden, zonder voor zich zelf vastgesteld te hebben hoe men denkt over het waarde-oordeel, en de argumentatie die daarbij te pas komt.

I

Door de verabsolutering van het begrip ‘objectief’ tot zoiets als ‘onfeilbaar’, en de reactie op dit extremisme, die men ongeveer zo kan samenvatten: ‘al onze opinies zijn subjectief, want alleen geldend voor ieder van ons persoonlijk’, is een verwarring ontstaan die komisch zou zijn als er geen praktische gevolgen aan verbonden waren. Want wie, oprecht of uit koketterie, het kritische oordeel als een strikt persoonlijke affaire ziet, moet wel tot de conclusie komen dat in een boekbespreking alleen de recensent er toe doet, en dat het besproken boek niet meer dan een aanleiding is. Critici van niveau hebben dit standpunt verdedigd, en uit eigenbelang zullen zij dat niet gedaan hebben, want als zij gelijk hadden, is de

enig mogelijke gevolgtrekking dat litteraire kritiek overbodig is. Voordat er verder ook maar iets over het belang van de analyse voor de litteraire waarde-bepaling te zeggen valt, moet de vraag besproken worden of er wel een zinvol oordeel, d.w.z. één dat ook voor anderen zinvol te maken is, bestaat.

Zoals bijna altijd, zou het antwoord op die vraag negatief moeten luiden, als men teveel eist. Wie 'de waarheid' over litteraire zaken wil horen, stelt een verkeerde vraag. Objectieve oordelen in de betekenis van 'voor iedereen en altijd geldende', bestaan natuurlijk niet. Zelfs een voorzichtige uitspraak als die van Bomhoff,* dat de tijd een 'min of meer definitieve keuze doet', wordt door de feiten krachtig tegengesproken. Eén generatie geleden beschouwde de in litteris spraakmakende gemeente Marsman als een groot dichter; het zou ongetwijfeld een grote schok voor hen zijn om iets jongere lezers over dezelfde figuur te horen. Het is mogelijk en zelfs waarschijnlijk dat dit een tijdelijk dal in de waarderingscurve is. Na ongeveer dertig jaar is de reputatie van veel schrijvers op een dieptepunt, om daarna weer omhoog te gaan. Misschien heeft Bomhoff dus toch gelijk, en brengt de tijd op den duur die schommellijn tot stilstand of maakt er een golf met heel kleine uitslag van?

Ook dat is te optimistisch. Omstreeks 1900 was in Nederland, en elders, Dante een gewijde naam, vrijwel onaantastbaar. De vertalingen kwamen bij bosjes uit. Rond het jaar 1960 kon men meemaken dat hij naar achteren geschoven werd en het veld moest ruimen voor tijdgenoten die vroeger zelfs niet genoemd werden. En Dante is toch lang genoeg dood. Uitzonderingen zijn er niet. Alle 'groten' zijn wel eens voor lange of korte tijd door gezaghebbende critici verketterd. Amusante voorbeelden van deze cakewalk der litteratuurgeschiedenis kan men verder vinden bij F.L. Lucas, in zijn *Literature and Psychology*. Hier hebben wij er genoeg aan, te constateren dat men niet op een enigszins blijvend oordeel over litteraire werken mag rekenen.

Maar wie is dan ook zo gek om dat te verwachten? Of om uit de onmogelijkheid van een absoluut oordeel het omgekeerde af te leiden, dus dat litteraire oordelen louter privé zijn, niet overdraag-

* In 'Het probleem der waarde vrije interpretatie van letterkunde' (Alg. Ned. Tds. voor Wijsbegeerte en Psychologie, Assen 1957).

baar behalve bij wijze van signaal voor gelijkgestemden, van horderoep voor kritische akela's? Zo gek zijn er heel wat.

Een oordeel is altijd het vastleggen van een relatie. Dat wil dus zeggen dat het oordelende subject er niet uit weg te denken is, maar het beoordeelde object evenmin. Het is dus altijd *persoonlijk*, het resultaat van een subject-object confrontatie. Voor die relatie het woord subjectief gebruiken, werkt vervalsend. Als dan bovendien het oordelen nog gelijk gesteld wordt aan het *concluderen*, kan niemand meer iets redelijks te berde brengen (hierover bv. W. Righter, *Logic and Criticism*).

Het oordeel omvat heel wat meer dan alleen de conclusie. Die is slechts een (niet eens zo heel belangrijk) onderdeel van een gecompliceerd proces waarbinnen waarnemen en oordelen niet van elkaar gescheiden kunnen worden. Iedere literaire analyse is de vaststelling van een aantal feiten maar tegelijkertijd het rangschikken daarvan in een bepaald verband dat positief, negatief of gemengd gewaardeerd wordt. Het verslag van de waarnemingen doet zich tevens voor als de adstructie van een al dan niet expliciet uitgesproken waarde-bepaling. Een van de weinige boeken die geheel aan het literaire waarde-oordeel gewijd zijn, Leonhard Berigers *Die Literarische Wertung* (Halle/Saale, 1938), begint met deze woorden: 'Alles literarhistorische Bemühen und alle literarische Kritik ist immer zugleich Wesenserkenntnis und Wertung [...]. Denn im Grunde ist ein Kunstwerk überhaupt nur ein solches, insofern es Wertträger ist, Werterlebnisse auslöst.' Zo knoerstig als in het duits kunnen wij het niet zeggen, maar gelijk heeft Beriger wel.

In dit stuk ga ik er dus van uit, dat een discussie over de algemene geldigheid van het literaire oordeel zinloos is, aangezien dat oordeel bestaat uit verschillende handelingen, die niet in dezelfde termen omschreven kunnen worden. Al kan het concluderende staartje ervan geheel persoonlijk (en voor mijn part subjectief) genoemd worden, de adstructie, dat wil zeggen 99% van het eigenlijke oordelen, geschiedt aan de hand van de feiten van het bestudeerde object, en kan dus heel goed als objectief bestempeld worden. Dat die feiten weer vanuit de subject-object relatie gekozen en omschreven worden, maakt ook dit proces persoonlijk, maar zolang men kan blijven wijzen naar aantoonbare eigenschappen van het object, blijven ze overdraagbaar en controleerbaar (als men dat liever hoort dan 'objectief'). In de relatie tussen de

criticus en zijn lezer heeft de laatste zelf in de hand in hoeverre hij met de eerste mee wil gaan. Natuurlijk is zijn vrijheid groter wanneer het om een boek gaat dat hij goed kent, en gering als hij het besproken werk helemaal niet gelezen heeft, wat vaak het geval zal zijn bij een krante-recensie. Maar dan spelen allerlei andere factoren weer een rol; voorlichten is nu eenmaal voor een deel beïnvloeden, en het hangt van de criticus en diens doelstelling af hoeveel van zijn kaarten hij op tafel legt. Vaak gaat het zelfs helemaal niet in de eerste plaats om litteraire standpunten, maar bijvoorbeeld om levensbeschouwelijke.

Om precies duidelijk te maken wat ik bedoel met objectief, citeer ik nogmaals Bomhoff (p. 340), die het woord in een sterk afwijkende betekenis gebruikt: ‘Het (kunstwerk) doet een beroep krachtens zijn autonomie op mijn objectieve kennis van zijn objectief wezen’. Voorzichtigjes zou ik die uitspraak wel over willen nemen, als ik tweemaal het woord objectief mag schrappen. De eerste keer omdat het gaat om de subject-object relatie (die niet objectief is, al kan zij wel in objectieve termen vastgelegd worden), de tweede maal omdat het woord een tautologie vormt: het wezen van het kunstwerk is hetzelfde als de objectieve eigenschappen ervan (de eigenschappen van het werk als afzonderlijk object).

Er is nog een ander front, minder theoretisch, waarop de critici zich soms moeten verdedigen tegen de bewering dat hun bedrijf zinloos is, en daar zijn het vaak de schrijvers zelf die hun tegenstanders zijn: de oordelende activiteit wordt gezien als een eigenwijze inmenging in andermans zaken. Waarom niet gewoon lezen en zijn mond houden?

Dat klinkt extreem en dus sympathiek, en van tijd tot tijd denk ik er ook wel zo over. Maar de gevolgen van algemene zwijgzaamheid zouden toch juist voor de schrijvers minder gunstig zijn. Bovendien is niet alleen de behoefte van de maatschappij aan inlichtende mededelingen over literatuur een feit, ook blijkt een bepaald soort lezer, in keurige harmonie daarmee, zich min of meer regelmatig te willen uitspreken over zijn lees-ervaringen. Men kan het als een exhibitionistische afwijking zien, maar het is nu eenmaal zo. Misschien dat het voortkomt uit de drang, zich aan anderen op te leggen met de povere middelen van wie geen beroepsmilitair of politicus is; of juist uit de jalouzie dat anderen hetzelfde werk zouden waarderen (een soort acte van bezit: in deze vorm is dit boek van mij, en ieder ander heeft er af te blijven), of allebei

tegelijk. Litteraire kritiek bestaat in elk geval, en daarom kan de criticus er beter wel dan niet over nadenken wat hij eigenlijk doet. Een gevolg van die aandacht voor de eigen bezigheid kan bijvoorbeeld zijn, dat wij ons bewust worden, niet alleen van de openlijk gehanteerde eisen die bij ons oordeel een rol spelen, maar tevens van de onbewuste. De criticus die een boek verwerpt omdat hij meent dat het in tweeën uiteenvalt, zegt niet alleen iets over dat boek, maar ook over een postulaat dat hij niet expliciet formuleert: een litterair werk dient een eenheid te vormen. Om een dergelijke impliciete eis efficiënt te maken, moet men hem zelf onderkennen, en proberen zo precies mogelijk te omschrijven. Pas dan gaat het op die basis uitgesproken oordeel voor de lezer meer betekenen dan de kreten waar de snapshot-kritiek ons dagelijks op vergast. Afgezien van het feit dat de criticus een beetje vals speelt met het ongeformuleerd houden van zijn uitgangspunt (de lezers kennen de spelregels niet!), hij verzwakt door zijn vaagheid ook nog het effect van zijn uitspraken. Van Deyssels voorkeur voor proza dat als een man op hem af kwam, mag als afschrikwekkend voorbeeld gelden van een kritische norm waar geen mens wat aan heeft. Practisch gesproken zou men er alleen maar op kunnen zeggen: dan kun je lang wachten.

Ondertussen, er valt weinig tegen de stelling in te brengen dat wij nooit over ‘het werk zelf’ kunnen spreken, maar hoogstens over ‘het werk zoals wij dat waarnemen’. Wanneer iemand daar een argument tegen de litteraire kritiek uit wil puren, zou ik zeggen: zelfmoord is de enige uitweg. Want wat daar gezegd wordt geldt voor al onze waarnemingen, voor bestaan tout court dus. Alleen een gefrustreerde idealist (in de filosofische betekenis) kan zich er zorgen over maken dat wij geen ‘echte’ realiteit kunnen observeren, maar dat wij ons moeten behelpen met de relativiteit van onze optiek. Het litteraire werk *Hamlet* bestaat niet los van de lezers, of is hoogstens een door niemand tot een eenheid gemaakte reeks letters. Het is dus geen door de lezer vervalste constante. Maar evenmin is *de* Hamlet hetzelfde als *mijn* Hamlet. Het ding leidt wel degelijk een eigen bestaan (men kan er bijvoorbeeld aantoonbaar onjuiste uitspraken over doen), namelijk als totaal van alle Hamlet-lezingen waar de gedrukte tekst tot op dit moment aanleiding toe gegeven heeft, of liever nog, om de toekomst er in te betrekken, als limiet van alle Hamlet-lezingen die geweest zijn en nog komen kunnen. Wie de bewegelijkheid van het litteraire object niet

erkennen wil, doet beter er niet op te mikken, want die versatiliteit behoort tot het wezenlijke ervan.

II

Bij de afbakening van mijn onderwerp, zou ik eerst een opsomming moeten geven van de aspecten van het oordelen, waarmee ik mij *niet* bezig zal houden. Maar daar is geen beginnen aan. Ik schrijf zelfs niet over het oordeel in het algemeen (dus de filosofische en psychologische problematiek van de menselijke reacties op de buitenwereld voorzover die een waardegevend karakter hebben), maar alleen over de waardebepaling van literatuur.

Bomhoff bijvoorbeeld zet zijn bakens aanzienlijk verder weg. Zijn lezing is voor een belangrijk deel een polemiekt tegen de opvattingen van Hellinga en Merwe Scholtz, die vinden dat zij, als taalkundigen, geen litterair waarde-oordeel kunnen spreken, terwijl Bomhoff betwijfelt of het mogelijk is, over een litterair object iets zinvols te zeggen zonder ervan uit te gaan dat het een bijzondere taalsituatie is die alleen oordelend begrepen kan worden. Mogelijk daarom heeft Bomhoff op zijn beurt het oordeel zo centraal gesteld bij zijn bespreking van de interpretatie, dat de literatuur er uit verdwenen is. Op een incidentele opmerking na, zegt hij niets over het litteraire waarde-oordeel dat niet net zo goed geldt voor het oordelen in het algemeen. Dit is in overeenstemming met de filosofische gepreoccupeerdheid die blijkt uit alles wat Bomhoff schrijft.

Voor mijn betoog zijn die aspecten van het evalueren, die niet in het bijzonder op de literatuur betrekking hebben, bijzaak. Het gaat mij dan ook niet, zoals Bomhoff, om de bespreking van de wijze waarop het ja-nee oordeel tot stand komt, maar om de aard der argumenten die gebruikt worden ter adstructie van een al dan niet concluderend oordeel.

Nog iets dat ik niet zal behandelen: de mogelijkheden van een waardeschaal, van een vergelijkende waardering. Wel moet ik bekennen dat ik niet erg in die mogelijkheden geloof. De pogingen tot het vaststellen van een hecht referentie-kader voor dergelijke 'metingen', zijn weinig overtuigend. Elema's *Poetica* bijvoorbeeld - waarvan een lang hoofdstuk bijna geheel hieraan gewijd is - komt niet verder dan uitspraken als: 'juist de combinatie van *omvang* en *diepte* is het, die het formaat van den dichter en zijn werk bepaalt'. Alleen al op dat woord *diepte* reageer ik allergisch.

Een geheel andere zaak is, dat men bepaalde boeken op een enkel facet met elkaar vergelijken kan, bijvoorbeeld om het slagen van het ene toe te lichten met de mislukking van het andere. Een schaal levert zo iets niet op. Wilhelm Emrich kan alleen maar in schijn geldige argumenten voor een waardeschaal op tafel brengen (in de lezing ‘Zum Problem der Literarischen Wertung’, 1961), en wel door Thomas Mann te toetsen aan een klassieke norm waaraan hij niet kan of wil voldoen, en hem zo beneden Goethe en vooral Kafka te stellen. Alleen door algemene normen in te voeren, kan men vergelijkend waarderen, en het nut daarvan is zeer beperkt, bestaat voornamelijk uit de leverantie van materiaal voor een niet-vergelijkend oordeel.

Ondertussen, hier blijft een probleem liggen. Vestdijk is evident een beter romancier dan, enfin geen namen noemen maar, - en dat moet toch wel aan te tonen zijn. Misschien ondanks alles toch met een norm als ‘omvattendheid’, zij het dan verfijnd tot iets als ‘gecompliceerdheid van de organisatie’? Dan zou men het zo kunnen zeggen: het peil waarop een boek zich bevindt, de klasse waar het toe behoort, is enigszins vast te stellen, maar daarna kan men het alleen maar toetsen aan de normen die het zelf opwerpt. Het is na de eerste ronde zijn eigen graadmeter. Een onnozele roman kan het bij oppervlakkige beschouwing winnen van een belangrijk werk dat niet aan alle verwachtingen voldoet die het bij de lezer opwekt. Bij menige criticus laat zich dit soort perspectivische deformatie gemakkelijk aantonen. De fout is dat niet duidelijk aangegeven wordt in welke klasse de besproken auteur speelt.

Deze ‘klasse-verdeling’ is niet meer louter een litteraire aangelegenheid. Er zijn allerlei argumenten denkbaar waarom de ene auteur in een hogere groep geplaatst kan worden dan de andere, maar strikt litterair zijn die vrijwel nooit.

III

Toen onlangs een franse criticus de brieven van Thomas Morus besprak, zag hij de grote waarde ervan in de moed van de auteur. *De lof der zothed*, meende hij, treft ons litterair meer dan Morus' brieven, maar Erasmus was laf in vergelijking tot zijn vriend, en daarom verdiende de laatste de voorkeur. Het is iedereen onmiddellijk duidelijk dat het waarde-oordeel in dit geval geen litteraire gronden heeft. Als men er over zou willen discussiëren, zou men al

evenmin met litteraire argumenten moeten aankomen, maar zo iets dienen te zeggen als: de lafheid van Erasmus laat zich psychologisch verklaren uit de omstandigheden, bijvoorbeeld uit zijn houding tegenover het gezag die samenhangt met zijn jeugd als pastoors-zoontje, en telt voor wie meer weet niet als bezwaar.

Met litteratuur heeft de hele discussie niets te maken, en persoonlijk lees ik liever *De lof der zothed*, al geef ik de grotere moed van Morus graag toe. Over de relevantie van dit morele oordeel kan men bekvechten, maar dat het van niet-litteraire aard is, zal iedereen wel erkennen.

Dat ligt anders met de volgende uitspraak: de chauffeur in Vestdijks roman *Het genadeschot* is niet overtuigend, want zo gecompliceerd denkt een chauffeur niet. Dat lijkt voor velen een litterair relevant oordeel, en menige criticus heeft het dan ook met nadruk voor zijn rekening genomen. Maar wat wordt hier eigenlijk gezegd? Dat Vestdijk zich niet heeft gehouden aan de werkelijkheid zoals een bepaalde lezer die meent te kennen!

Nu kan men in het algemeen al zeggen dat deze norm niet toe te passen is. Een roman geeft alleen maar in schijn weer wat wij denken, zeggen etc. Dat gebeurt volgens steeds veranderende en nooit precies vast te leggen afspraken tussen de auteur en zijn publiek. Natuurlijk geeft Vestdijk de gedachtegang van zijn figuur niet weer 'zoals die in het echt is'. Een weergave in woorden is altijd het product van stileren. Wat de criticus die Vestdijks chauffeur niet accepteert, eigenlijk zegt, is: Vestdijk stuurt mij een boek thuis in plaats van een chauffeur. De norm is dus niet alleen irrelevant, maar zelfs in lijnrechte tegenspraak met wat men van litteratuur mag verwachten.

Goed, laten wij mild blijven. De boekbespreker wilde zeggen: Vestdijk heeft zijn chauffeur niet overtuigend weten te maken. Maar daar moet die recensent dan andere argumenten voor aanvoeren, want volgens mij slaagde Vestdijk uitstekend in zijn opzet. Hoe zou dat 'overtuigend maken' moeten gebeuren? Door de denkovertogen wat slordiger te houden, en door andere realistische stijl-trucjes? Dan zou de chauffeur inderdaad meer zijn gaan lijken op het litteraire portret van een chauffeur zoals wij met elkaar aannemen dat hij wel zijn zal; een schilderij gebaseerd op een reproductie in plaats van het omgekeerde (want onze voorstelling is natuurlijk door alles en nog wat gevormd behalve nu juist door de ervaring van de denkwereld van een chauffeur). Hoogstens kan

men zeggen, bij een heel optimistische formulering, dat zo'n litterair portret kan lijken op *de* chauffeur, Der Absolute Lastkraftwagenfahrer. Maar waarom zou men Vestdijk willen dwingen, de chauffeur en niet zijn chauffeur te portretteren? Het zal wel waar zijn dat allerlei gecompliceerde gedachtegangen niet gauw in een beroepsautomobilist zullen opkomen, maar zo gaat dat in de literatuur (en pas op: wat is Jef Last niet allemaal geweest; misschien ook wel chauffeur). Moravia zou nooit een hoertje over haar menselijke staat hebben kunnen laten nadenken, als hij haar een hoertje had gelaten. Want die op de walletjes, die denken zo niet etc. Kortom, de werkelijkheid van een boek is eigensoortig, en mag maar mondjesmaat vergeleken worden met de ons omringende (of eigenlijk zelfs het beeld dat wij ons daarvan gevormd hebben). Het oordeel over Vestdijks onechte chauffeur is geen literaire uitspraak, maar een niet al te doordachte psychologische, en bevat daarbovenop nog de normatieve eis van psychologisch realisme.

Een ander verwijt dat men heeft kunnen lezen naar aanleiding van *Het genadeschot* is dat noch de chauffeur noch zijn meester als echte nazi's uit de bus komen. Daarbij wordt een soort socio-psychologische norm gehanteerd, maar weer geen literaire. Met typische nazi's heeft Vestdijk niets te maken. Zijn figuren zijn nazi's in zoverre zij bepaalde handelingen verrichten, maar zij zijn het op hun eigen manier.

De oordelen over het boek van Vestdijk komen overigens wel een stap dicht bij de literaire uitspraak dan die over Erasmus-Morus, omdat zij een mededeling over het werk inhouden, en niet over de auteur.

Als een oordeel over een litterair werk, dat gebaseerd is op een eigenschap van dat werk zelf, daarmee niet vanzelfsprekend tot een litterair oordeel wordt, wat is dan wel een litterair oordeel? Kort geformuleerd: datgene waarvan niet alleen het object litterair is, maar ook de norm.* Zolang men een boek blijft toetsen aan bepaalde morele, sociologische, psychologische enzovoorts normen, blijft het oordeel buiten-litterair, al kan het natuurlijk heel raak zijn in de ogen van een lezer die de norm met de criticus deelt. Eén voorbeeld van een strikt literaire waarde-bepaling, om te

* 82: Het zal duidelijk zijn dat ik als 'litterair oordeel' bestempelde wat Mooij later 'structurele oordelen' heeft genoemd (De Gids 136, 1973, pp. 461-473).

bewijzen ‘dat het kan’: J. Bernlef in Het Parool (27 maart '65) over Victor Spoors *Amare*. Bernlef verwerpt het boek, na het samengevat te hebben, met de volgende redenering: ‘De inzet van Spoors roman (de eerste twee hoofdstukken) belooft heel wat. Zij zijn gezien vanuit het standpunt van de jongen en hoewel deze wel wat erg kinderachtig wordt voorgesteld overtuigen deze hoofdstukken nog wel. Vanaf het derde hoofdstuk echter stort het boek in elkaar. De verhouding van de rector met de onderwijzeres wordt veel te plotseling geïntroduceerd. De man, *zoals hij in de eerste twee hoofdstukken wordt voorgesteld*, reageert niet zo onstuimig op een vrouw. De moederfiguur, *tot dan* een goedige Limburgse van het platteland, blijkt plotseling veel te veel in haar mars te hebben’ (cursiveringen van mij, JJO).

Hier wordt geen buiten het boek staande psychologische norm gehanteerd. Niet de handelingen of eigenschappen van de figuren op zich zelf worden onaannemelijk geacht, maar het verband ertussen. Waar het in *Amare* volgens Bernlef aan ontbreekt, is samenhang. Er ontstaan twee figuren waar het er één had moeten zijn.

Natuurlijk kan men het met de criticus oneens zijn. Maar men hoeft niet zekere extra-litteraire standpunten met Bernlef gemeen te hebben, om zijn redenering overtuigend te achten. De argumenten zijn aan het boek ontleend, en de norm die er aan ten grondslag ligt, namelijk die van consistentie in het eenmaal gecreëerde beeld, is van litteraire aard. Bijna bij ieder strikt litterair oordeel dat negatief uitvalt, zal men òf met het verwijt van inconsistentie òf met dat van de losse eindjes (onvolledige integratie, om het netter te zeggen) te maken hebben.

De vraag hoe ernstig men een geconstateerd gebrek aan samenhang acht, dus welke consequentie dit voor het eindoordeel heeft, is weer persoonlijk, al kan men er wel een paar regels voor opstellen. Hamelink laat in de eerste versie van *Een opgehouden onweer* een figuur eerst donker, dan blond zijn. Een fout dus. Maar niemand zal die onregelmatigheid zwaar opnemen, omdat de haarkleur van de betreffende jongen geen rol van belang speelt in het verhaal. Wanneer Shakespeare een Romein op een horloge laat kijken, is dat van geen belang, voor zijn tijdgenoten nog minder dan voor ons. Dostojewski kon zich zelfs permitteren om een personage twee keer dood te laten gaan. Maar Victor Spoor mag zijn rector van Bernlef niet eens onverwacht verliefd laten worden. En

Bernlef heeft zo te zien nog wel gelijk ook. Dat valt in een krantestuk nooit helemaal na te gaan, maar zijn redenering ziet er hecht uit.

Ze kunnen gek in elkaar zitten, de litteraire oordelen. Waar ze afwezig lijken, daar duiken ze bij beter kijken toch nog op, en in andere gevallen weet een extra-litteraire uitspraak zich heel efficiënt verborgen te houden achter een litteraire voorgevel.

Stel bijvoorbeeld, iemand zegt dat hij Werther Nieland zo'n mooi boekje vindt, omdat de magisch-rituele levenssfeer van elf-jarige jongens er heel juist in beschreven wordt. 'Zo was dat, ik weet het nog precies.' Dat lijkt dan een oordeel dat ontstaat uit toetsing aan de psychologie. Het verhaal wordt op dat punt 'realistisch' bevonden. Dan komt er een psychiater, die de geestdriftige lezer kapittelt, en constateert dat het nergens naar lijkt, dat zulke elfjarigen helemaal niet bestaan. Wat zegt nu de eerste? Valt het boek hem tegen, gaat hij beschaamd naar huis? Nee, het kan hem helemaal niets schelen, de hele psychologie kan hem plotseling gestolen worden. Hij gebruikte een psychologisch argument, maar hij wilde een litteraire kwaliteit vaststellen. De man die inderdaad psychologisch oordeelde, was de psychiater. Maar die zou weer ongelijk hebben als hij litteraire consequenties aan zijn opinie verbond (zoals de criticus die Vestdijks chauffeur niet pruimen kon omdat hij geen chauffeur is). Een psychiater die een litteraire figuur zou verwerpen omdat hij 'niet klopt', zou een even grote fout maken als wanneer hij een patiënt naar huis zou sturen omdat zijn geval nooit eerder voorgekomen is. In de literatuur is geen enkel geval ooit eerder voorgekomen.

Een volstrekte scheiding tussen infra- en extra-litteraire oordelen is natuurlijk niet mogelijk, en waarom zou men dat ook willen? Zelfs voor degenen die de voorkeur geeft aan strikt litteraire normen en argumentatie, kan op minder belangrijke punten een uitstapje naar buiten geen kwaad en soms zou men een hele casuïstiek op moeten stellen om uit te maken of een oordeel litterair genoemd mag worden of niet. Alles hangt van de omstandigheden af.

Neem het geval dat een toneelschrijver omstreeks 1890 een stuk schrijft waarin Alcibiades een sigaret opsteekt. Spreekt de criticus, die dat niet aanvaardt, een litterair oordeel uit? Als zijn argumentatie zou zijn dat het stuk op alle andere plaatsen het moet hebben van het geloof bij de toeschouwer dat het om historische gebeurte-

nissen gaat, en als hij dat waar kan maken, dan wel. Deze ene passage wordt getoetst, niet aan de realiteit van het oude Athene maar aan de teneur van het hele stuk. Maar als wij te maken hebben met een Oscar Wilde-parodie in de vorm van een Griekse (ik bedoel niets kwaads) verkleedpartij, vol verwijzingen naar het heden, zou de criticus zich niet kunnen beroepen op het onhistorische van de scène. Ook als het een surrealistisch stuk uit 1920 betreft, wordt zijn toetsing aan de geschiedenis manifest onjuist.

Het litteraire oordeel is nu eenmaal zelden eenvoudig. Dat alleen al onderscheidt het van het niet-litteraire, dat meestal de eenvoud zelf is, al kan de norm van toetsing gecompliceerd zijn. Moraal is bijvoorbeeld een ingewikkelde zaak, en de morele normen van een calvinistische gemeenschap beschrijven, dat zou een flink boek vergen. Maar bewijzen dat *Ik Jan Cremer* volgens calvinistische normen een immoreel boek is, gaat in een handomdraaien.

Met deze opmerkingen wil ik bepaald niet betogen, dat het buiten-litteraire oordeel verwerpelijk is. Dat hangt er helemaal van af, wie het uitspreekt en op welke plaats. Degene die Trouw in de hand neemt, en daar een gunstige bespreking van *Op weg naar het einde* verwacht te vinden, maakt zelf de fout.* De lezer waar het blad voor gemaakt wordt, is evenmin op litteraire oordelen uit als de criticus die er in schrijft. Diens taak is het, litteraire werken te bespreken in het kader van bepaalde opvattingen die hij met zijn lezers deelt. Als hij dus een boek dat niets met calvinistische denkbeelden te maken heeft, toch daaraan toetst, voert hij ongetwijfeld zijn opdracht naar behoren uit. Dat dit tegelijk betekent dat hij niet hoeft te rekenen op lezers die deze godsdienstige opvattingen niet met hem gemeen hebben, spreekt vanzelf. Wie buiten de eigen levensbeschouwelijke kring belangstelling wil vinden voor zijn beweringen over literatuur, moet zich houden aan datgene wat in het litteraire werk van nature aanwezig is: de litteraire aspecten. Dat de geëngageerde katholieke, protestante, socialistische criticus in zijn krant niet-litteraire opvattingen verkondigt over litteraire zaken, daar kan niemand iets tegen hebben, zolang hij de vrijheid van de schrijvers om te schrijven wat hun goed dunkt maar niet bedreigt. Persoonlijk vind ik dat hij ongelijk heeft, niet omdat hij zich als bijvoorbeeld een katholiek uit, maar omdat hij katholiek is. Aangezien

* 82: Zoiets kan men nu niet meer beweren. Toch vooruitgang in 's werelds bestel?

echter zijn buiten-litteraire ideeën over literatuur mij geen belang inboezemen, zal ik mij niet met hem bemoeien zolang hij het niet met mij doet.

Zijn er buiten-litteraire criteria die wél houvast op het litteraire werk geven? Lucas, in het bovengenoemde boek, meent van wel, hij zegt zelfs dat intra-litteraire oordelen, met normen als organisatie, integratie etc., hem niet boeien. Zijn uiteindelijke norm is blijkbaar de ‘geestelijke gezondheid’, en dat ziet hij als een controleerbare hoedanigheid. ‘Health and disease, of body and mind, are *not* matters of subjective taste.’ Men moet maar hopen dat Lucas er later anders over is gaan denken (hij schreef dit in de oorlog), want mij lijkt zijn criterium even beklemmend als hem, en mij, Plato's staat. Léautaud vond Dostojewski een zielige gek, - en dat zou dan een relevant oordeel zijn? (Medisch is het misschien juist.)

Behalve wanneer het gaat om een specialistisch wetenschappelijk betoog, vraagt het extra-litteraire oordeel niet om veel toelichting. Het kan ook zonder analyse uitgesproken worden, omdat de referentiepunten bij de lezer al lang bekend zijn, en niet rechtstreeks met dit ene object samenhangen. Dat zal wel de reden zijn waarom krante-stukken bijna altijd extra-litteraire oordelen bevatten. Het litteraire vergt plaats, tijd en concentratie, en daar beschikt de journalist zelden over. Alleen frappante gevallen van slecht schrijven kan de criticus in weinig woorden afdoen, omdat de normen die aan de litteraire waarde-bepaling ten grondslag liggen ingewikkeld zijn, en omdat het slechts met omvangrijk bewijsmateriaal gestaafd kan worden. Doorgaans moet de dagbladcriticus, ook als hij anders zou willen, volstaan met een greep hier en een greep daar, zodat de lezer zich tenminste een beeld kan vormen van het geval; meestal wordt daarna het gat met buiten-litterair materiaal dichtgeplempt.

Wat ik nu nog te bewijzen heb, is dat een litterair oordeel pas mogelijk is na een analyse, in tegenstelling, meestal, tot een buiten-litterair. Dat de analyse zelf een vorm van permanent en in details evalueren is, kwam al eerder ter sprake, maar kan dat oordelen niet plaats vinden zonder gebruikmaking van het lancet? Of zelfs, verdwijnt bij de analyse niet juist datgene waar het waarde-oordeel in eerste en laatste instantie op gebaseerd dient te worden: de beleving?

Het klinkt als een sluitende redenering, maar er zitten gaten in. Wat ‘beleeft’ men eigenlijk? Ik voor mij zou hierop het gevaarlijke

antwoord willen geven: de structuur. Maar wat het ook is, ik kan moeilijk aannemen dat het zou gaan om precies datgene wat verdwijnt bij nadere beschouwing. Als dat zo was, zou literatuur niet veel om het lijf hebben. Tenzij...

Tenzij het gaat om de verrassing, om dat schokeffect dat bij gewoon lezen optreedt, en door onze vergeetachtigheid ook bij latere lectuur blijft optreden. Maar misschien komt dat niet alleen door onze vergeetachtigheid, doch ook door het feit dat bij iedere verdere stap nieuwe surprises opduiken? Inderdaad. Niemand die ooit een enigszins volgehouden analyse heeft uitgevoerd, zal beweren dat men na enige tijd geen verrassingen meer tegenkomt. Ook in dit opzicht is de analyse niet het tegengestelde van de beleving, maar de gecontinueerde en geïntensifieerde vorm ervan. Hoe meer men te zien krijgt van de structuur van het werk, hoe intensiever men het ondergaat. Bij een wiskundige figuur kan het doorzien van de structuur abrupt plaats vinden, en dan is alles voorbij. Litteraire structuren zijn daarvoor te gecompliceerd en vragen een meer blijvende aandacht. Overigens is op zich zelf de vergelijking van het litteraire structuurinzicht met dat in de wiskunde verhelderend, vooral als het om poëzie gaat.

Analyseren (dat is: blijven lezen), zonder dat er een kettingreactie van onverwachte confrontaties plaats vindt, is onmogelijk. In het verslag van een analyse komt dat lang niet altijd tot uitdrukking, maar dat neemt niet weg dat ook voor de analyticus de verrassing het zout in de litteraire pap is. Emerson had gelijk:

He shall aye climb
For his rhyme...
But mount to paradise
By the stairway of surprise.

En waar schreef hij dat? In *Merlin*. Allicht. Alsof de dingen zomaar gebeuren.

IV

Voorlopig heb ik vooral willen vastleggen dat er intra- en extralitteraire oordelen zijn, en dat de eerste alleen werkelijk waarde hebben na een grondige analyse, en wel omdat zij gebaseerd zijn op inzicht in de structuur. Er zijn natuurlijk ook litteraire oordelen die slechts bepaalde aspecten van het werk betreffen, maar ook die lijken mij van minder belang dan het structurele oordeel omdat de

aspecten van een litterair werk weer hun waarde ontleen aan hun plaats in het geheel.

Ondertussen heb ik nog niet gezegd wat ik onder structuur versta. Voordat ik hier in extenso kan ingaan op het bijzondere karakter van het (structurele) litteraire oordeel, zal ik een zijweg in moeten slaan. Woorden als structuur, en zelfs compositie, vorm, inhoud, kunnen door de heersende begripsverwarring niet zonder nadere toelichting gebruikt worden. Ik geef daarom hier een reeks definities die in onderlinge samenhang deze termen vastleggen in de betekenis waarin ik ze in de rest van mijn betoog zal gebruiken. Het wordt een aanvechtbaar en eigenzinnig woordenboekje.

V

Vorm = de gedaante waarin zich de inhoud vertoont.

Inhoud = de materie zoals die aanwezig is in een bepaalde vorm.

Deze twee definities vormen een gesloten circuit, het ene begrip laat zich slechts door middel van het andere definiëren. Men kan het misschien het beste zo zeggen: *vorm is een functie van inhoud* (en omgekeerd natuurlijk), ongeveer zoals men zegt: tijd is een functie van ruimte. Een dergelijke gedachtegang stuit steeds weer op verzet, vooral bij vele filosofisch geschoolden. Wanneer het om de natuurkunde gaat zal niemand zich meer tegen de relativiteitstheorie verzetten (althans onder de niet-natuurkundigen) maar dat komt misschien omdat wij het eigenlijk niet begrijpen. Vandaar dat in de ruimte buitelandse Russen in de schoenen wordt geschoven dat zij hun akrobatiek bedrijven bij een snelheid van 20.000 mijl per uur.

Om bij voorbaat een veel gehoord logisch bezwaar tegen de koppeling van de inhoud aan de vorm te ontzenuwen: zoals men van 'tijd' en 'ruimte' kan blijven spreken, zo hebben de termen 'inhoud' en 'vorm' nog allerlei nuttige mogelijkheden. Als Bloem in *Over poëzie I* zegt: 'Vorm en inhoud van een gedicht ontstaan tegelijkertijd, zijn volstrekt onscheidbaar', dan is het duidelijk dat hij de twee begrippen niet zonder meer identificeert, maar in die alledaagse bewoordingen, die zijn theoretische opvattingen zo overzichtelijk maken, ongeveer hetzelfde uitdrukt als de van de wiskunde geleende functionele definitie.

Enige toelichting bij ieder van de boven gegeven definities, is toch

niet overbodig. Er worden immers nog andere woorden in gebruikt dan inhoud, vorm en functie.

Onder ‘materie’ versta ik ‘het verhaal’, ‘de stof’, ‘het onderwerp’. Veel misverstanden omtrent vorm en inhoud laten zich verklaren door het feit dat men regelmatig ook voor de materie het woord ‘inhoud’ gebruikt. In mijn definitie wordt dus uitgedrukt dat ik onder inhoud alleen de gevormde materie begrijp.

Ook over het begrip ‘vorm’ is heel wat te zeggen. Nijhoffs theorie over de twee vormen (en inhouden) geeft een inzicht weer dat ook nu nog zijn volle gelding heeft. Ook de onjuistheid van het algemene spraakgebruik, waarin vorm niet meer betekent dan: uiterlijke verschijning, dus de gedaante waarin zich het werk op het papier vertoont (vooral als het om poëzie gaat), zou een uitgebreide bespreking best kunnen gebruiken. Voor mijn betoog zijn deze zaken echter niet relevant, omdat ik over een begrip vorm schrijf waarbinnen al deze aspecten gevangen worden.

Tenslotte, in de definitie van ‘inhoud’ gebruik ik het woord ‘gedaante’; gestalte zou misschien aardiger zijn, maar verwarring met het in de litteratuurwetenschap gebruikelijke duitse woord Gestalt zou onvermijdelijk worden. En wat Gestalt is, werd er de laatste jaren niet duidelijker op: Dilthey en Köhler door elkaar, dat heeft hutspot gegeven.

Compositie = de geleding van de inhoud zoals die in de vorm tot uitdrukking komt.

Een gevolg van de relatieve definitie van inhoud en vorm, is dat begrippen die meestal op één van de twee betrokken worden, door mij gedefinieerd worden in verband met het hele complex. Compositie is daar het duidelijkste voorbeeld van.

Ik gebruik het woord ‘geleding’, omdat ‘bouw’ alleen met de grote trekken te maken lijkt te hebben. Natuurlijk is die bouw meestal het belangrijkste facet van de compositie, maar in bepaalde gevallen kan de locale compositie ook bijzondere aandacht opeisen. De bouw zal vaak direct zichtbaar zijn aan de hoofdstukindeling, aan de met expliciete middelen aangegeven primaire caesuren (het woord hoofdstuk is willekeurig; andere pauze-indicaties kunnen vergelijkbare effecten bereiken). Maar binnen die grote brokstukken zijn weer allerlei geledingsmogelijkheden, die in de vorm tot uitdrukking komen, zoals tussen witregels

geplaatste passages, alinea's, zinnen, en tenslotte zinsdelen. Dat wil zeggen dat zelfs de syntaxis voor de litteraire analyse een compositorische rol kan spelen. De overgang van compositie-analyse naar stijl-analyse is, op het punt van de geleding, vloeiend.

Hoe precies de uiterlijke middelen gebruikt worden om een bepaald compositorisch effect te bereiken, dat hangt van de schrijver af. Op dit terrein is veel schoolmeesterswerk vertoond, dat wil zeggen: is de conventie vaak als norm gehanteerd. Als analysant kan men inderdaad gemakkelijker uit de voeten met een auteur die zijn vorm-geledingen scherp aan laat sluiten bij duidelijke wendingen in het verhaal maar men mag het niet eisen. Afwijkingen van het 'patroon' ('vorm'-afwijkingen, die dus 'inhouds'-afwijkingen teweegbrengen) kunnen heel bijzondere, en moedwillig nagestreefde, effecten ten gevolge hebben. Het hanteren van schema's kan in zo'n geval alleen maar enig nut hebben, om gegevens over het belang en de werking van de 'afwijkingen' te verzamelen. Wat *in feite* gebeurt, primeert onder alle omstandigheden boven wat de analysant wenselijk acht. Door eisen aan een tekst te stellen waar deze niet aan voldoet, voert men een vergelijkend oordeel in, namelijk met een niet bestaand 'ideaal' werk. Als laatste etappe van een analyse die een negatief oordeel oplevert zal dit de gewone gang van zaken zijn. Ik kom er op terug.

Dit lijkt misschien een beetje breed uitgemeten, maar het gaat om een beslissend aspect van iedere analyse. Moet men de schrijver in alles volgen? Dan is een kritisch oordeel onmogelijk. Maar het kan bijvoorbeeld gebeuren, dat de beschouwer meent, structuur-principes op het spoor te zijn gekomen die de samenhang van het object duidelijk maken. Op een bepaald punt echter treedt, binnen dat kader, een afwijking op, die onduidelijkheid ten gevolge heeft. Zoiets signaleren heeft niets met schoolmeesterij te maken. Het betekent alleen dat men de auteur voldoende au sérieux neemt om hem tot in details te volgen, maar dat men er geen onfeilbare paus van maakt. Zo goed als er onjuiste feiten in een tekst te constateren zijn, zo goed mag een criticus op grond van zijn analyse een compositorische onjuistheid signaleren. Zijn oordeel is, zoals steeds, persoonlijk maar hoeft weer niet subjectief te zijn. De auteur verschaft zijn lezer een groot aantal gegevens; als deze op grond daarvan meent dat op een bepaald punt de auteur een onduidelijke, dus onjuiste, oplossing gekozen heeft, is het zijn goed recht, dat vast te stellen.

Men kan er over discussiëren of dit recht van de criticus misschien ontzegd moet worden aan de wetenschapsman. Dat is een kwestie van opvatting. Persoonlijk zie ik niet in waarom men wel zou mogen analyseren (dat is ook oordelen, zoals ik boven betoogd heb), maar niet van de consequenties van die analyse zou mogen profiteren. Maar goed, wie zegt: niet het verbeteren maar het bestuderen is de taak van de wetenschapsman, verdedigt een sterk standpunt.

In ieder geval zal niemand kunnen ontkennen dat de wetenschap met haar methoden het materiaal kan verschaffen dat voor een corrigerend oordeel nodig is. Op dat punt in ieder geval is er geen enkel verschil tussen de analysant van wetenschappelijken huize en de litteraire essayist.

Structuur = de unieke samenhang van alle aspecten van vorm en inhoud.

Om deze definitie gaat het mij tenslotte, maar voordat ik er aan beginnen kon, moest ik de andere begrippen vastleggen.

Op het eerste oog lijkt de definitie van structuur wat vaag, maar bij nadere toelichting wordt dat anders. De vaagheid is een gevolg van de veelomvattendheid.

Woord voor woord de definitie volgend: *uniek* wil zeggen ‘eenmaal voorkomend’ (hiervoor wordt vaak het duitse ‘einmalig’ of de vernederlandsing daarvan tot ‘eenmalig’ gebruikt). Ieder litterair werk onderscheidt zich van alle andere. Die individualiteit is niet alleen het kenmerkende ervan, het geeft er ook waarde aan. Het oordeel zal dus steeds in direct verband staan met de uniciteit van het werk. Dat is wat anders dan ‘oorspronkelijk’; uniek is ieder werk, oorspronkelijk niet. Dat laatste woord houdt een oordeel in over bepaalde eigenschappen, en is als karakteristiek van het geheel slechts in deze oordelende vorm te hanteren. De uniciteit is geen *norm* voor het waarde-oordeel maar geeft aan op welke *wijze* een werk waarde heeft. Een litterair werk is niet meer of minder uniek, maar zijn uniciteit kan meer of minder waardevol zijn.

Men kan zeggen: *unieke samenhang* is dan een pleonasme. Akkoord, maar ik wil het woord uniek niet uit de definitie weglaten omdat anders niet voldoende nadruk valt op het ‘eenmaal voorkomen’ dat voor de structurele analyse bepalend is. Beter zou het misschien zijn, te zeggen: de samenhang van alle aspecten van vorm en inhoud in hun uniciteit, maar dan loopt de lezer al weg voordat hij aan denken toekomt.

Samenhang. Dat voor de lezerservaring alles op een bepaalde wijze samenhangt (daarom staan de woorden bijeen), komt uitgebreid ter sprake in het laatste gedeelte van dit essay (hfdst. VII en volgende), waarin de mogelijkheden van de structurele analyse in theorie en aan de hand van praktische voorbeelden behandeld zullen worden. Voorlopig neem ik aan dat niemand er iets tegen zal hebben dat samenhang een eigenschap van structuur geacht wordt, zolang het woord niet normatief gebezigd wordt, zolang dus allerlei tegenstrijdigheden juist als aspecten van samenhang behandeld worden.

Alle aspecten van vorm en inhoud. Alle, dat is heel wat, en bij iedere analyse maakt men natuurlijk een keuze. Maar in de structuur speelt wel degelijk alles mee, al maakt een triangel van nature minder lawaai dan een turkse trom. Dat inhoud en vorm weer allebei present zijn, is inmiddels overdreven zorgvuldig te noemen, maar na een behandeling van de functionele verbondenheid van de twee wil ik de combinatie ervan in mijn centrale definitie toch niet graag missen. Ik had natuurlijk kunnen volstaan met ‘het werk’ maar dat zou de vaagheid van de definitie storend gemaakt hebben. Het begrip structuur zoals ik het hier omschreven heb, heeft iets te maken met de term uit de Romantiek, *organisme*. Alleen, daarin is iets teveel de connotatie ‘natuurlijk gegroeid’ aanwezig, die er in de eerste helft van de negentiende eeuw bij hoorde.

Organisatie = het geheel van de middelen die een auteur gebruikt om een bepaalde structuur tot stand te brengen.

Scherp te scheiden zijn structuur en organisatie niet. Niet zelden immers zou het tot een onvruchtbaar heen-en-weer leiden als men precies wilde vaststellen of een bepaalde eigenschap van een werk ‘middel’ of ‘doel’ is. Mooi gezegd: de organisatie is het dynamische aspect van de structuur.

Close reading = 1) grondig lezen, woord voor woord, en 2) (bij toespitsing) lezen, uitgaande van de opvatting dat ieder onderdeel van een tekst een plaats inneemt (dient in te nemen) in een zinvol samenhangende structuur.

De uitdrukking close reading heeft zoveel ongepaste vreugde en norse wrok teweeg gebracht bij besprekers van Merlyn, dat ik er hier maar iets over zeg. Dan kunnen wij hem voortaan weer rustig

gebruiken, zonder met bril- en loupe-grapjes bestookt te worden. Iedere diepgaande beschouwing van literatuur en dus iedere analyse, begint met grondig lezen. Die eerste betekenis van close reading heeft dus niets om het lijf. Desondanks houdt 99% van de gebruikers hem aan. De term zegt pas wat als men uitgaat van de later gegroeide betekenis, dat wil zeggen als er een bepaalde opvatting omtrent de aard van het literaire werk in opgesloten ligt. Nu ik heb duidelijk gemaakt wat ik onder structuur versta, kan ik ook vastleggen wat volgens mij ‘close reading’ dient in te houden. Altijd wijst de term er impliciet op, dat men te doen heeft met een ergo-centrische benadering. Dat hangt samen met de geschiedenis, niet zozeer van het begrip close reading zelf, als wel van de techniek ervan. Deze is ontwikkeld in drie, tamelijk duidelijk onderscheiden, ‘scholen’.

Ten eerste de klassieke filologie. Omdat men alles uit de teksten moest opmaken, werden de klassieke filologen, vooral in de negentiende eeuw, gedwongen tot heel nauwkeurig lezen, tot uitmelken van de tekst. Hun doel was echter niet in de eerste plaats om die teksten zelf beter te gaan doorzien maar om ze alle mogelijke gegevens over andere zaken te ontfutselen. Na de opkomst van de archaeologie en de verfijning van de technieken daarvan, heeft de filologische fijnlezerij aan belang ingeboet. Voor de opleiding van filologen in de 19de eeuwse zin is, door het overwegen van de studie der klassieken, de technische kant van dit precisiewerk echter van belang gebleven, ook toen de doelstelling ervan verouderde.

Dan de bijbel-exegese. De gelovige, die aanneemt dat Gods woord in het boek der boeken te vinden is, moet inzicht in ‘wat er eigenlijk staat’ fundamenteel achten. Gezien de disparate samenstelling van de bijbel, is de bijbel-uitleg een vorm van analyseren, die niet zozeer op structuur gericht is als op (semantische) explicatie van onderdelen, zonder dat daarbij de ene passage veel steun kan geven aan de interpretatie van de anderen. Met de moderne literaire analyse heeft de bijbel-exegese gemeen dat de bedrijver ervan verstandiger doet de onvatbare auteur buiten beschouwing te laten.

Tenslotte de Shakespeare-studie. In de tijd dat de historische benadering van de literatuur hoogtij vierde, bevond de Shakespeare-filoloog zich in een pikante positie. Steeds meer werd zijn slachtoffer beschouwd als een van de grootste schrijvers van alle

tijden, maar aan de andere kant was er vrijwel niets over hem bekend. Analyse van het werk was de enige mogelijkheid tot het verkrijgen van kennis. Aanvankelijk richtte men zich hoofdzakelijk op het verzamelen van gegevens omtrent de auteur (bijprodukt: allerlei pogingen tot identificatie), en dat is nog steeds niet helemaal voorbij. Maar geleidelijk werd het de meeste Shakespeare-specialisten toch wel duidelijk hoe dubieus het trekken van biografische conclusies uit creatieve uitingen was. Het resultaat van zelfs de slimste redeneringen verouderde per seizoen. Dat dit bij andere auteurs minder gauw gaat, komt vooral door de schijnsteun die theorieën omtrent het verband tussen leven en werk van de levensfeiten krijgen. En ook dit ging men langzamerhand inzien. Uit de noodsituatie van de Shakespeare-studie kwam een nieuwe opvatting over de aard van het literaire werk op, die bovendien bevestigd werd door nieuwe richtingen in de psychologie. Close reading werd de term die al diegenen gebruikten die de volle nadruk op het werk legden, omdat de schrijver zich slechts langs die omweg aan zijn lezers presenteert.

Genoeg. Het zal duidelijk zijn, dat close reading in de hier beschreven betekenis als techniek hoort bij de structuur-analyse. Ik zou de term zelfs willen vertalen als 'lezen op structurele samenhang'. Meer dan een techniek is het niet, maar meer mag men er ook niet van vragen. Het is in ieder geval de werkwijze waarmee men de structuur van een werk bloot kan leggen, dus de techniek die de argumentatie voor een gemotiveerd waarde-oordeel kan opleveren. En dat is nog altijd mijn onderwerp, al moet ik lange omwegen bewandelen. De langste gaat trouwens nog komen. Onder de dubieuze begrippen waar men op stuit bij de behandeling van het literaire oordeel, is er een waar ik mij niet van af kan maken met een definitie + toelichting: de *autonomie*. Daar zal een afzonderlijke, en zelfs vrij uitgebreide, beschouwing aan gewijd moeten worden.

VI

Over autonomie wordt in de literaire kritiek alleen maar op bijgelovige toon gesproken. Zodra het woord valt komt de geest van Nijhoff op, met een perzisch tapijtje over de schouder als een al te hedendaagse Byzantijn. Bij vele huizen wordt een bordje uitgehangen: Aan de deur wordt niet gekocht.

Het zou niet nodig zijn zoveel misbaar te maken, als er lang geleden

niet een dwangvoorstelling was ontstaan, waar niemand over spreekt zodat niemand er iets tegen doen kan. Noch het litteratuurwetenschappelijke begrip autonomie*, noch Nijhoffs perzische tapijtje, geeft namelijk aanleiding tot deze panische groepsvorming over de vraag: staat een gedicht los van de maker ja of nee.** Om ieder het zijne te geven moet ik beginnen, met tegenzin vast te stellen dat er twee begrippen autonomie ontstaan zijn, die met elkander niets te maken hebben. De eerste stap zal zijn, die twee uit elkaar te halen en ieder in een hoek van de kamer te zetten.

Wetenschappelijk heeft de term, ook in verband met de litteratuur, een lange carrière achter de rug. Toegepast op de litteraire categorie in zijn geheel, dus als aanduiding van de eigen-wettelijkheid ervan tegenover godsdienst, wetenschap etc. kan men waarschijnlijk Kant ervoor aansprakelijk stellen. Het lijkt mij niet aannemelijk dat er buiten een paar litteraire gehuchten nog serieuze aanhang te vinden zal zijn voor de tegengestelde opinie, al wijkt de omschrijving van het begrip door de hedendaagse wetenschapsman doorgaans af van de kantiaanse.

Verder wordt in de moderne litteratuurwetenschap de term in dezelfde, etymologisch juiste, betekenis van 'aan eigen wetten gehoorzamend' gebruikt ten opzichte van ieder litterair werk afzonderlijk. Dat wil dus zeggen dat het gedicht beschouwd wordt als een geheel dat door een uniek stelsel van regels (niet een stelsel van unieke regels) gekenmerkt wordt, en dat men kan analyseren op die interne wetgeving.

Een Nederlandse specialiteit is echter de tweede betekenis: los van de omgeving. In die zin is het woord waarschijnlijk de kritiek binnengeslopen naar aanleiding van de vorm-vent discussie, die Bloem door zijn bizarre woordkeuze teruggebracht heeft tot het niveau van de poppekast, waar alle spelers houten koppen dragen; en gelijk had hij.

Maar één ding moet men toegeven, het gevecht om de waarde van de persoonlijkheid had een kathartische functie. Zoveel goeds kan niet gezegd worden van de reacties die het gebruik van de term 'autonomie' doorgaans opwekt, reacties die bijna altijd een variatie

* 82: Evenals elders schemert hier door dat ik mij in de jaren 50 voor de denkbeelden van Benedetto Croce interesseerde.

** Hier en verder in dit stuk spreek ik van 'gedicht' waar de mondvol 'het litteraire werk' juister zou zijn. De voorbeelden waar ik mee werken zal, komen ook hoofdzakelijk uit de afdeling poëzie, alles met het oog op de overzichtelijkheid.

zijn op het infantiele: ‘Alsof het gedicht los van de maker gezien kan worden!’

Maar natuurlijk kan dat niet! Ieder gedicht zit vol relaties met de buitenwereld, met de schrijver aan de ene kant, de lezer aan de andere. Het staat immers halverwege tussen de twee in. En het is een uiting in taal, dat wil zeggen in een medium dat van nature gebonden is aan de relatie van de mens met zijn omgeving. Ieder woord dat wij spreken of schrijven heeft zijn verband met die buitenwereld, anders zou het, ook litterair, zijn rol niet spelen. Ik moet mij excuseren voor de overbodigheid van dit soort opmerkingen, maar ze schijnen nu eenmaal eerst gemaakt te moeten worden voordat men aan een redelijk betoog beginnen kan.

Nijhoff wist al deze dingen heel goed, al had hij een voorkeur voor het creëren van misverstanden door het plechtig uitspreken van taquinerende overdrijvingen of zelfs schijn-theorieën. Ik heb hem eens voor een ernstig academisch gehoor een scherts-betoog horen houden over de onmogelijkheid van een klassieke romankunst in een land waar het regeringscentrum (mede residentie) niet samenvalt met de eigenlijke hoofdstad. Dat zei deze Hagenaar in Amsterdam.

Maar zo vreemd was zijn poëzie-theorie niet. De vergelijking van het gedicht met een perzisch tapijtje hield natuurlijk niet in dat het ding zomaar uit de lucht komt vallen; met perzische tapijtjes gebeurt dat trouwens ook alleen maar in sprookjes. Men komt in de verleiding, Nijhoffs tegenstanders ervan te verdenken, dat het vooral de beeldspraak zelf was die hun woede heeft gaande gemaakt. Wat is er burgerlijker dan smirna's en bokhara's voor een generatie die net uit de negentiende-eeuwse huiskamer weggevlucht was? Anno 1965 is die sfeer verdwenen, en model-modern is voor ons angstwekkender dan veelkleurige lapjes.* Als Nijhoff maar wat completer geweest was, en zijn denken niet tot de dinsdag beperkt had, wie weet op hoeveel punten hij zijn tegenstanders dan had kunnen overtuigen. Niet zozeer de veronderstelde reproduceerbaarheid van de voorwerpen heeft hem zijn beeld in de pen gegeven, als wel de behoefte om iets van het technische aspect, het ‘handwerkelijke’ van het poëtisch bedrijf over te laten komen. Hij heeft helaas zijn positie verzwakt door de schrijvers-ervaring van

* 82: Vijf jaar nadat ik dit schreef, sloeg de Amsterdamse jeugd zich die kleedjes om de leden. Vorm of vent?

het ‘gedicteerd’ worden mee te laten spelen in zijn kritische uitgangspunt, in plaats van het als een ‘alsof’ te behandelen. Daardoor is de opstelling van de twee partijen nog onoverzichtelijker geworden. Het ene ogenblik ziet men Nijhoff bestreden worden als de vergoddelijker van de poëzie, die de gave van het woord ziet uitstorten als was het de heilige geest, en even later, kijk, wordt het ware dichterschap tegen dezelfde Nijhoff in bescherming genomen omdat zijn theorie onderdak heeft geboden aan de epigonen, die bedelaars die zich met de helft van de mantel van de heilige Martinus uit de voeten proberen te maken.

Het heeft geen zin, de geschiedenis van de misvatting in details na te gaan; hij bestaat, en wij moeten er dus rekening mee houden. Wij moeten ons zelfs afvragen of onder de onzin niet iets zinnigs verstopt zit, anders kunnen wij er beter helemaal niet over praten. Ieder gedicht heeft zijn relaties met de omgeving; maar heeft ieder gedicht ze in dezelfde mate? Kan men niet constateren dat het ene gedicht veel directer op de wereld erbuiten betrokken is dan het andere, en kan men van de tweede soort niet zeggen dat hij streeft naar een ‘grotere autonomie’, in een andere betekenis ditmaal dan ‘eigen-wettelijk’, ongeveer zoals men spreekt van een kolonie die naar autonomie streeft? In dat geval hebben wij dus te maken met beeldspraak.

Om de twee zo verschillende begrippen zover mogelijk van elkaar af te zetten, zou ik voor deze ‘intentionele autonomie’ liever het ook door anderen gebruikte termenpaar ‘open’ en ‘gesloten’ willen gebruiken. Het gaat om een graad van hermetisme, door de dichter bewust nagestreefd. Aan de hand van enkele concrete voorbeelden volgt hier eerst wat meer over deze tegenstelling tussen open en gesloten poëzie.

In Bloems vers *De Dapperstraat* - het is te bekend dan dat ik het in zijn geheel zou moeten citeren - staan geen moeilijke woorden, de gedachtengang erin is zonder moeite te volgen, maar men moet iets er buiten om weten om te begrijpen wat er aan de hand is: wat de Dapperstraat is. Ik zou zelfs durven zeggen, men moet de Dapperstraat kennen om het gedicht juist te interpreteren. In de laatste terzine - het is een sonnet - wordt een opmerking gemaakt die onbegrijpelijk moet zijn voor de lezer die zich niets concreets voorstelt bij de straatnaam:

Dit heb ik bij mijzelf overdacht,
 Verregend, op een miezerigen morgen,
 Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.

Zonder het beeld van een van de meest trieste straten van Amsterdam, blijft van de clou van het gedicht weinig over. De naam van die straat vormt dan ook de titel van het gedicht. Misschien dat dit vers over x-honderd jaar nog te lezen is, als de Dapperstraat verdwenen zal zijn, maar zonder historische uitleg zal de laatste strofe waarschijnlijk zo vervlakt zijn dat het gedicht er zijn waarde door verliest.

Voorzichtiger gezegd, de Dapperstraat zal een andere werking krijgen in het gedicht, de connotatie van 'dapper' zal misschien mee gaan tellen etc. In de wetenschappelijke uitgave van Bloems poëzie, die tegen die tijd zal verschijnen, staat dan een noot:

'De Dapperstraat was een armoedige volksstraat. Voor de tijdgenoot was de tegenstelling tussen de woorden *Domweg gelukkig* en *in de Dapperstraat* ongetwijfeld de spanningverwekkende wending in dit gedicht. Dat blijkt alleen al uit de ingezonden stukken die bij eerste verschijning van het vers in een vooraanstaand weekblad opgenomen werden. Op voor de tegenwoordige lezer onbegrijpelijke wijze werden daarin de conservatieve opvattingen van de auteur gereleveerd. Het feit dat de tweede wereldoorlog nog maar nauwelijks tot het verleden behoorde zal daaraan niet vreemd geweest zijn. In dit gedicht van Bloem meenden velen een antidemocratische uitspraak te moeten zien.

Bloem woonde in de tijd dat dit gedicht ontstond dicht bij de Dapperstraat.'

Zelfs het biografische feit aan het slot van deze noot heeft enige relevantie. Men kan er mee verklaren waarom niet de Kinkerstraat of de Kuiperstraat gekozen zijn (de discussie over de d van domweg en de k van Kinker laat ik nu maar weg).

Is dit gedicht, dat zo duidelijk open staat naar de buitenwereld, er minder autonoom om? Geen sprake van. De Dapperstraat van Bloem is, *doordat* hij in dit gedicht optreedt, iets anders geworden dan de winkel-, woon- en verkeersruimte van de werkelijkheid. Binnen de cirkel van het gedicht gaat de straat iets nieuws doen, aan andere regels gehoorzamen. Hij gaat een symbolische functie krijgen, kan men met de nodige behoedzaamheid tegenover alweer een controversieel woord zeggen. Kortom, de relatie met de

werkelijkheid om het gedicht heen is voor het begrijpen van dit vers van essentieel belang, en toch wordt de autonomie ervan daardoor niet aangetast. Het is onwaarschijnlijk dat *déze* Dapperstraat ergens anders voorkomt dan binnen dit gedicht, al bestaat de belangwekkende mogelijkheid dat een andere dichter in een vers verwijst naar Bloems Dapperstraat.*

Waaruit bestaat nu dat ‘wettenstelsel’ van Bloems gedicht? Dat laat zich alleen na een kortere of langere analyse vaststellen. Om te beginnen is er een wet die niet alleen voor dit gedicht opgaat maar voor vele traditionele sonnetten, namelijk de omslag, in dit geval tussen de twee terzines. Kennis van de wet (op zichzelf weer een soort ‘buitenwereld’ van het gedicht) is van belang voor het begrijpen van het geheel.

Het voorbeeld van de omslag eerst noemen, is een beetje gevaarlijk omdat de indruk gewekt zou kunnen worden dat ik het oog heb op *normatieve* wetten. Quod non. Met ‘wetten’ bedoel ik de organisatorische maatregelen die alle elementen van een structuur hun plaats geven in het geheel.

Met ‘open’ of ‘gesloten’ (hermetisch) heeft autonomie niets te maken. Een gelegenheidsgedicht, toppunt van openheid, is daarom nog niet minder autonoom. Bloems gedicht gaat enigszins de kant op van het gelegenheidsvers. Om een voorbeeld van het tegenovergestelde geval te geven, citeer ik Van Ostaijens *Jong landschap*, in zijn geheel omdat het een van zijn minder bekende verzen is. (Verzameld werk II, z.j. (1952), p. 230.)

Jong landschap

Zo staan beiden bijna roerloos in de weide
het meisje dat loodrecht aan een touw des hemels hangt
legt hare lange hand op de lange rechte lijn der geit
die aan haar dunne poten de aarde averechts draagt
Tegen haar wit en zwart geruite schort
houdt het meisje dat ik Ursula noem
- in 't spelevaren met mijn eenzaamheid -
een klaproos hoog

Er zijn geen woorden die zo sierlik zijn
als ringen in zeboehorens
en tijdgetaand zoals een zeboehuid -
hun waarde bloot naar binnen schokken

* Toen dit stuk al bij de drukker was, werd ik attent gemaakt op een kwatrijn van Van Nijlen dat deze theoretische mogelijkheid al bij voorbaat tot een feit maakt.

Zulke woorden las ik gaarne tot een garve
voor het meisje met de geit

Over de randen van mijn handen
tasten mijn handen
naar mijn andere handen
onophoudelik

Een kind kan de was doen. Geen woord in dit gedicht behoeft nadere verklaring die men elders moet halen. Iedereen die de Nederlandse taal machtig is begrijpt *Jong landschap* woord voor woord. Het is een goed voorbeeld van een hermetisch gedicht: de relaties met de buitenwereld zijn tot het minimum beperkt. Alle gegevens die de lezer nodig heeft verschaft het gedicht zelf. De betekenis van ‘voor ingewijden’ die men vaak aan het woord hermetisch meegeeft, kan misverstanden scheppen; voor Bloems Dapperstraat is meer ingewijdheid nodig dan voor Van Ostaijens zoëven geciteerde vers. Bij het sterk hermetische gedicht is niemand ingewijde, men kan het alleen via het gedicht worden. Het is daardoor moeilijker er in door te dringen.

Een paar opmerkingen over *Jong landschap*. Het eerste woord, *Zo*, doet even denken aan een beroep op iets bekends, maar dat is schijn of een truc, wat men wil. Zozeer wordt in dit gedicht alles ad hoc *gemaakt*, dat de dichter zelfs in plaats van wat men verwachten mag, ‘het meisje Ursula’, schrijft: *het meisje dat ik Ursula noem*. Het is een net geschapen landschap, in die eerste strofe.

Zonder een poging tot interpretatie van het hele vers te doen, kan men verder vaststellen dat er een binnenwaartse beweging in het gedicht zit, die de term gesloten hier heel raak maakt. De verbinding met de buitenwereld, die aanvankelijk nog gesuggereerd wordt (het meest in het eerste woord), wordt steeds meer ontkend. In het beeld van de tastende handen wordt de onbereikbaarheid van de buitenwereld tenslotte expliciet vastgesteld. Het hermetische karakter van het gedicht is er zelf het onderwerp van. Het zou al heel ongelukkig zijn geweest als in een dergelijk vers plotseling een voor het begrip essentiële verwijzing naar buiten zou zijn opgetreden.

Uit de tegenstelling tussen deze twee verzen van Bloem en Van Ostaijen mag niet teveel geconcludeerd worden. Er kan alleen maar iets uit opgemaakt worden over de behandelde gedichten zelf. Een tegenstelling tussen de twee dichters bijvoorbeeld blijkt er hele-

maal niet uit. Als ik van Bloem bijvoorbeeld *Vermaning* gekozen zou hebben, dat begint met *Wat klaagt ge, o zwakke ziel, nu dat de zon gaat dalen?* (en dat niet alleen in deze aanhef zeventiende-eeuws lijkt), zou ik geen enkele tijdgebonden verwijzing hebben kunnen aantonen. Dat is het enige punt, waarop men eventueel een waardeoordeel zou kunnen verbinden aan de graad van geslotenheid van een gedicht: over het algemeen heeft een gedicht meer levenskansen naar mate het meer gesloten is. Belangrijk is het criterium niet, zeker niet in een geval dat het zijn werking nog moet bewijzen. Voor de volledigheid: zoals men bij Bloem naast het open gedicht *De Dapperstraat* zonder moeite een gesloten vers kan aanwijzen, zo is Van Ostaijen's werk zeer vaak open. Het bekende *De weg* (later titelloos) is in zijn eerste strofe al onbegrijpelijk zonder kennis van Dostojewski's *De gebroeders Karamazow: Zo ook gaat de geliefde / Mitri Karamasoff / dood*. Voor het slot is minstens nodig dat men een vaag begrip heeft van Tao, Logos.

Tot zover de kwestie open-gesloten ('intentionele autonomie'). Tenslotte iets over de term autonomie in de betekenis die ik de juiste acht. Een gedicht is maar niet zo een uiting in de taal, tussen alle andere in. Van nature is het afgescheiden van de omgeving. Dat isolement komt meestal in de typografische vorm al tot uitdrukking, zozeer zelfs dat men over het algemeen met redelijke ogen op tien meter afstand kan zien of men met een gedicht te maken heeft of niet. Met allerlei litteraire middelen wordt dat isolement bevestigd en versterkt: samenhangende klankpatronen, rythme etc. Deze technische zaken mag men niet teveel beklemtonen maar ze zijn er en hebben hun bestaansreden.

Binnen dit moedwillig geïsoleerde geheel (dat dus meer of minder relaties met de buitenwereld kan onderhouden) gelden regels die stuk voor stuk ook elders kunnen voorkomen, maar niet in die combinatie, die 'einmalig' is. Als de lezer zo'n geheel wil begrijpen, inzicht wil verwerven in het bijzondere ervan, zal hij er naar streven, die 'regels', die 'wetten', in hun samenhang te leren kennen, dus: de structuur van het werk te doorgronden. En binnen die structuur dienen de afzonderlijke elementen hun plaats te krijgen. Men kan vaak genoeg in een litterair werk autobiografische feiten aanwijzen, maar dat betekent niets anders dan dat men de wordingsgeschiedenis van het gedicht kan onderzoeken. De functie van een element binnen een gedicht verandert geen haar door het

feit dat het met een detail uit de werkelijkheid in verband gebracht kan worden. Functionele verandering mag men alleen verwachten als het om een algemeen bekend feit buiten het gedicht gaat, waarnaar verwezen wordt (de Dapperstraat bijvoorbeeld). En nogmaals, ook dan is de Dapperstraat uit de werkelijkheid een andere dan die in het autonome gedicht.

Er is voor de lezer alleen maar een *indirecte* relatie tussen auteur en werk, men kan het niet vaak genoeg zeggen. Om de problematiek open-gesloten en die van de autonomie in één formule te vangen: het gedicht is als moedwillig geïsoleerd verschijnsel ingebed in een ruimere situatie waarin zich schrijver en lezer samen bevinden. Deze ontmoeten elkaar in het gedicht, maar zij zijn nooit tegelijk op het punt van afspraak. *Omweg*, dat is de meest tekenende term voor de literaire communicatie, die ik vinden kan.

Men hoort wat de dichter te zeggen heeft alleen maar in zijn gedicht zoals het er ligt. De lezer gaat het gedicht in, waar de schrijver inmiddels uit verdwenen is (een uitdrukking die velen het schuim naar de lippen jaagt). Ter geruststelling: de afspraak werd gemaakt op instigatie van de schrijver, en de lezer komt altijd als hijgende tweede.

Het einde van de excursie komt in zicht. Dit tweede, naar mijn smaak enig bruikbare, begrip autonomie heeft heel wat meer met het waardeoordeel te maken dan het vorige dat ik liever formuleerde in de begrippentegenstelling open-gesloten.

Terwille van het inzicht in de tekst, dat wil zeggen vóór de analyse, kan het soms nodig zijn om bepaalde relaties met de buitenwereld op te helderen. Maar pas dan begint de eigenlijke beschouwing van het gedicht, die zonder analyse niet erg ver kan voeren. Die analyse, die direct samenhangt met het waarde-oordeel, is alleen zinvol als men uitgaat van de autonomie van het literaire werk. Dat wil zeggen -om de normatieve nevenbetekenis van het woord kwijt te raken- dat men moet aannemen dat een gedicht gekenmerkt wordt door een geheel van samenhangende eigenschappen, door een eigen structuur kortom. De stelling van de autonomie van het literaire werk is de noodzakelijke premisse voor een structuuranalyse.

Er zijn allerlei soorten 'duisterheid' bij poëzie, en die zullen bij een behoorlijke beschouwing zoveel mogelijk opgehelderd moeten worden. Er kan bijvoorbeeld een moeilijk begrijpbare verwijzing

naar de buitenwereld zijn; de duisterheid ontstaat dan door de ‘openheid’ van het gedicht. Maar de mededeling van de dichter kan ook op zich zelf, in zijn samenhang, moeilijk begrijpbaar zijn; dat heeft dan niets te maken met openheid of geslotenheid. In het eerste geval is een voorafgaande verklaring nodig, maar die maakt nog geen deel uit van de structuur-analyse. In het tweede geval zit men daarentegen midden in de structuur-analyse, die als doel heeft, aan te tonen hoe de onderdelen binnen het geheel functioneren, en hoe zij op deze wijze dat geheel tot stand brengen. In beide gevallen, al dan niet na een explicatieve analyse, heeft de structuur-analyse alleen zin als men uitgaat van de autonomie. Hoeveel relaties er ook met de buitenwereld bestaan, binnen de heksenkring zien de dingen er anders uit dan daarbuiten.

Niet voor iedere beschouwer is de autonomie van het werk even belangrijk. De literatuur-historicus bijvoorbeeld heeft er weinig mee te maken, althans tot nu toe. Hij let op andere dingen, want hij heeft een ander doel, en dat bereikt hij met andere, bijvoorbeeld sociologische, middelen. Dat is zijn goed recht. Maar niet minder bestaat het goed recht van anderen om zich alleen maar met de eigenschappen van het door hen beschouwde object bezig te houden, en alles te negeren wat daarvoor niet relevant is.

VII

Er is één vraag waar we allemaal, critici zo goed als wetenschaps-bedrijvers, een heilige angst voor hebben: wat *is* literatuur? Het lijkt vrijwel onmogelijk, hier iets over te zeggen dat niet normatief uitvalt en daardoor meer over de definiërende en zijn eisen verraadt dan over het gedefiniëerde, het verschijnsel literatuur.

En toch, voor literatuur geldt hetzelfde als voor alle andere onderwerpen: er valt eigenlijk niet over te praten als men niet weet wat men er onder verstaat. En daarmee bedoel ik niet dat wij verplicht zouden zijn, vast te stellen wat wel en wat niet tot de literatuur behoort, of een beetje wel en een beetje niet, maar dat het nu eenmaal zo is, dat wij bij al ons geschrijf erover aannemen dat het een afzonderlijke categorie onder de menselijke relaties vormt. Hoe beter lezer, hoe vaster die overtuiging. Dat maakt vroeg of laat de vraag onontkoombaar: wat zijn dan de bijzondere eigenschappen van die categorie?

Om te beginnen - men kan op dit gladde ijs niet genoeg op scheurtjes bedacht zijn - wil ik graag toegeven dat mijn bewering

dat de litteratuur een uitzonderlijke positie inneemt onder de menselijke relaties, op een apriori berust. Iedereen kan weigeren, dat apriori te aanvaarden, en dan hoeft er niets besproken te worden, omdat er niets te bespreken valt. Dat gelukzalige standpunt is echter voor de litteraire criticus niet weggelegd, omdat hij zijn bestaansrecht aan de gerubriceerde uitzonderlijkheid van de litteraire categorie ontleent. Hij zou zich natuurlijk op Richards kunnen beroepen, die door velen aan de ingang van het New Criticism wordt gezet, en die toch nooit een ander standpunt heeft willen aanvaarden dan dat de litteratuur als het er op aankomt behoort tot de gewone menselijke relaties, waar alleen een psychologische beschouwingswijze vat op heeft. Wie dat wil doen, zal op hetzelfde dode spoor terecht komen als Richards zelf, die hele boeken vol geschreven heeft over de litteratuur, en er toch nooit aan toe gekomen is, omdat hij halverwege bleef steken in de psychologie of de taalkunde. Eén ding kan iedereen echter met profijt van hem leren, en dat is dat de litteratuur er niet mee gebaat is, wanneer zij losgesneden wordt van haar menselijke rol. Men kan bij wijze van beeldspraak een gedicht een ding noemen, maar het is geen ding dat onverschillig staat tegenover de mens, zoals een steen of een waterdruppel. Sociaal gezien is het een vorm van communicatie, wat dichters er ook van zeggen mogen; maar het is een vorm van communicatie met een eigen karakter, zonder welk er geen sprake meer zou zijn van een litterair werk. Het is volkomen gewettigd om zich met litteratuur bezig te houden om andere redenen dan haar strikt eigensoortige karakter, maar de criticus of de bedrijver van litteratuurwetenschap heeft nu juist daarmee in de eerste plaats te maken (en in de laatste, naar mijn smaak).

Nu ik dus heb geweigerd, van mijn apriori afstand te doen, zit er niets anders op dan dat ik probeer vast te leggen wat ik onder litteratuur versta. De lezer moet dan maar uitmaken of hij het voldoende met mij eens is om mijn betoog over het verband tussen analyse en oordeel te willen volgen. Voordat ik begin aan vragen als: wat is eigenlijk lezen, en: waarom schrijft iemand een kritiek of zelfs een analyse, wil ik een poging doen tot het opstellen van een definitie van 'litteratuur'.

Een definitie inderdaad. Dat wil niet zeggen dat ik een conclusie wil trekken en daaraan de vorm van een definitie geven, maar alleen dat ik mijn kaarten zoveel mogelijk op tafel wil leggen. Zoals iedereen heb ik een bepaalde voorstelling van 'litteratuur'. Wat ik

verder over het verschijnsel zelf te berde zal brengen, hangt met die voorstelling nauw samen. Als ik begin met een definitie te geven, kan de lezer mij later controleren. Het schrijven over een onderwerp zonder een begripsomschrijving geeft de essayist een grote vrijheid, maar het leidt per definitie (met excuses) niet tot controleerbare resultaten, en dat geldt voor elk betoog, wetenschappelijk of niet. Over literatuur schrijven zonder te zeggen wat men er onder verstaat, wil zeggen over literatuur schrijven met het sous-entendu dat iedereen wel weet wat het is, en dus zó dat alle conventies erin verwerkt zijn en er weer uit zullen komen.

VIII

Litteratuur is de verzameling van alle litteraire werken

Iets redelijkers weet ik niet op te brengen. Er blijken al bij de meest terloopse beschouwing zoveel kanten aan het algemene begrip ‘litteratuur’ te zitten, dat een scherpsnijdende definitie onmogelijk is. Natuurlijk kan men het nog eens proberen met oude recepten als ‘litteratuur is woordkunst’, maar geen lezer zal zo'n definitie laten passeren zonder te vragen: wat heb jij daar achter je rug? laat je handen eens zien. Kunst, meneer.

Een definitie van ‘litteratuur’ via ‘kunst’ (eerst: wat is kunst; dan, erger: in welk opzicht is literatuur kunst etc.), geeft een hele kettingreactie van moeilijkheden die men niet kan oplossen door een beschouwing van de literatuur zelf. De divergente vraagstelling haalt steeds meer overhoop, met steeds minder concrete feiten. Liever kies ik voor een convergente definiërmethode door de vraag te verschuiven van ‘wat is literatuur’ naar ‘wat is een literair werk’. Zo blijven wij tenminste dicht bij huis; voor de analysant is bovendien de abstractie literatuur niet van belang omdat hij alleen te maken heeft met literaire werken.

Een literair werk is een zinvol samenhangend geheel van woorden waarin een werkelijkheid beschreven of aanwezig gesteld wordt, die niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst.

Het hoge woord is er uit, maar genoeg is het niet. Toelichting op alle onderdelen van deze definitie is, zoals bijna altijd, noodzakelijk.

In de eerste plaats: dit is een lezers-definitie. Merlyn is een blad voor consumenten, een vakblad voor Neerlandici noemde iemand het onlangs zelfs (maar dat was een Neerlandicus). Met de vraag of men

een gedicht of een roman ook als niet samenhangend zou kunnen zien, bijvoorbeeld, heb ik als lezer niets te maken. Mijn kat, die wél een zinvolle samenhang ontdekt heeft tussen het ogenblik dat ik de krant uit de gang haal en zijn lustbevrediging (hij gaat op dat ogenblik naar mijn kamer, want het lezen van de krant lukt mij niet zonder drank, en bij de borrel eet ik kaas, en van kaas houdt hij ook), ziet mogelijk samenhang tussen de zwarte tekenjes op het papier, maar die is zeker niet zinvol voor hem. Ik schrijf echter niet voor katten.

Het is een lezer niet mogelijk om een gedicht als gedicht te ervaren en er toch geen zinvolle samenhang in te ontdekken. Dat heeft niets met de 'boodschap' te maken. Men kan een volstrekt zinloze wereld beschrijven in een roman, maar men kan die beschrijving niet zelf, dus als uiting in taal, zinloos maken. Probeer het maar, de lezer die het geval als literatuur wil beschouwen (en daar hebben wij het over), zal er zelf wel betekenis aan geven, dus het geheel als taaluiting zinvol maken.

Ik hamer misschien een beetje hard op iets dat voor de meeste lezers een evidentie is. Dat komt omdat ik die evidentie niet zo erg vertrouw; als straks de consequenties van dat 'zinvol samenhangen' komen, wil de helft ineens niet meer meespelen.

Dan: samenhangend *geheel* (van woorden; voor een taalkundige moet het misschien precieser, maar voor een literatuurbeschouwer is dit wel genoeg). Met dat 'geheel' doel ik op een eigenschap die voor de structurele analyse van beslissend belang is, namelijk de geïsoleerdheid in de uiterlijke verschijningsvorm. Dat isolement bestaat altijd, al zal het niet altijd even onmiddellijk zichtbaar zijn. Dit heeft weer te maken met onze apperceptie. Het is onmogelijk om iets waar te nemen als 'iets' zonder vast te stellen (of te raden) waar het begint en eindigt. De eerste activiteit van de lezer bestaat zelfs uit deze afbakening van de grenzen. Er kunnen nog zoveel locale verschijnselen zijn die 'zin' hebben, betekenis dragen, de lezer wil dat ook het geheel met betekenis geladen is. Om die betekenis te kunnen grijpen, moet hij eerst weten hoe het object, waar hij mee te maken heeft, er uitziet. Als hij proza leest, met opschriften om de zoveel tijd, zal hij na een aantal bladzijden (soms pas definitief aan het eind) vaststellen of hij met een in hoofdstukken verdeelde roman te doen heeft, of met een verhalenbundel. In het laatste geval zal het feit dat één auteur op het titelblad staat hem er ongetwijfeld toe brengen om toch nog een zeker verband tussen

de verhalen te zien. Het kost zelfs moeite om in een bloemlezing met werk van verschillende auteurs de verhalen van elkaar los te maken, terwijl het in dat geval toch duidelijk is dat niet de eigenschappen van de schrijvers maar de opvattingen van de bloemlezer hebben gemaakt dat de combinatie ontstond. Als redacteur van een voor het buitenland bestemd tijdschriftje over de Nederlandse literatuur, besprak ik in het eerste nummer werk van Couperus, Van het Reve, Slauerhoff, Vestdijk, Maria Dermoût en Hermans - om geen andere reden dan omdat het werk was dat in ons land belangrijk geacht werd, en mogelijk buitenlandse uitgevers zou kunnen interesseren. Verschillende Nederlandse critici die het blad bespraken constateerden dat er geen aantoonbaar verband tussen de besproken auteurs was, behalve kwaliteit. Hetgeen klopte.

Er zijn literaire objecten die hun geïsoleerdheid als een vlag voor zich uit dragen, en andere die het de lezer niet zo gemakkelijk maken. Binnen onze cultuur kan men zeggen, dat lyrische poëzie zich doorgaans zonder omwegen als een afgezonderd geheel toont, in de typografie al. Proza laat zijn grenzen niet zo onmiddellijk zien, behalve misschien de op de titelpagina als zodanig aangeduide roman die als een kilo papier op schoot komt zitten. Maar daar is dan toch dat etiket bij nodig. De meeste lyrische gedichten (epische zijn ook in dit opzicht vaak een tussenvorm) staan in een sneeuwveld van bladwit en krijgen daardoor direct al duidelijke contouren. Aangezien het mij hier niet gaat om een scheiding van de genres, behandel ik deze presentatieverschillen hier niet systematisch. Wel wil ik iets meer zeggen over de gevolgen voor de lezer, omdat de analysant lezer is en dus door de vormgeving al gericht wordt voordat hij begint, en ook omdat ten onrechte herhaaldelijk beweerd is dat het om niets anders dan presentatie-verschillen gaat, zonder verdere consequenties.

Een verzameling woorden die in een andere slagorde dan die van regel vol - nieuwe regel opgesteld staan, dus waarvan het grondpatroon niet een rechthoek vormt die met de bladspiegel samenvalt, zullen wij meestal a prima vista opvatten als 'poëzie'. Zelfs wanneer de vorm zich tot onder aan de pagina voortzet, rekent de lezer op een korte leestijd. Waarschijnlijk gaat het veel lezers zelfs zoals mij, namelijk dat zij in zo'n geval de bladzij omslaan en vooruit kijken tot hoever het gedicht dat zij beginnen te lezen doorloopt.

Het zou onbegrijpelijk zijn als een zo opvallende eigenschap van de

poëzie niet van betekenis was voor het antwoord op de vraag wat een gedicht eigenlijk is. Om mij weer tot het lezersperspectief te beperken: wij gaan zo'n op bijzondere wijze gedrukt geval op een bijzondere wijze lezen, en wel in het besef dat wij waarschijnlijk met een korte structuur te maken hebben.

Niet, ik zeg het met nadruk, in het besef dat wij iets gaan lezen dat een hechte metrische onderbouwing heeft, of een opvallend klankpatroon vertoont (alliteratie, assonantie, rijm etc.), of andere conventionele vormeigenschappen. Dergelijke dingen kunnen stuk voor stuk voorkomen, maar het hoeft niet. Zij zijn geen noodzakelijke eigenschappen van de korte, typografisch sterk geïsoleerde, structuur maar mogelijkheden, potentiële eigenschappen. Dat soort bindmiddelen dat een sterk weefsel geeft, werkt immers alleen op de korte baan. In prozawerken zal men hoogstens bij grapjes als o-sprook, a-saga of e-legende een radicale en consequente toepassing van bijvoorbeeld klankherhaling aantreffen.

Voor de lezer is in de waarschuwing dat hij met een korte structuur te maken zal krijgen, dus geïncorporeerd, dat er middelen gebruikt kunnen worden die hij buiten de poëzie niet zo gemakkelijk aanvaarden zou. Die middelen zijn een attribuut van dat soort korte structuur en versterken de intensiteit van de samenhang daarvan op hun beurt weer. De gewaarwording van 'alles hangt met alles samen' is bij een gedicht met zijn samengebalde vorm en inhoud veel sterker dan bij een roman. Pas bij gedetailleerde beschouwing blijkt ook daar een ingewikkeld net van relaties aanwezig te zijn die ieder onderdeel aan ieder ander en aan het geheel verbinden. De middelen die voor het accentueren van de samenhang op de lange baan gebruikt worden, zijn op andere wijze werkzaam en liggen eerder op het gebied van de inhoud (echoënde gebeurtenissen, herhalingspatronen in de verhouding van figuren etc.) dan op dat van de onmiddellijk zichtbare vorm. Uiteraard, want alleen bij korte structuren kan men het geheel met één blik overzien. Wie bijvoorbeeld in een verhaal even sterk met rijm of andere klankherhaling werkt als in poëzie normaal is, brengt daardoor een isolement van de betreffende passage teweeg, want lang valt het voor de lezer niet vol te houden. Kan de schrijver die geïsoleerdheid niet gebruiken, dan is het middel schadelijk, juist voor de eenheid. Kortom, een belangrijk deel van de litteraire expressiemiddelen dient voor de auteur, en na hem voor de lezer,

om de eenheid van het werk te bevestigen enerzijds, het van de omgeving te isoleren anderzijds.

Het volgende woord in de definitie: *werkelijkheid*. Het uiteindelijke doel van de schrijver is steeds om zijn lezer een illusie van werkelijkheid te geven, om hem iets voor te zetten dat hij als realiteit ervaart. Daarbij doet het er niets toe of die realiteit alledaags is of fantastisch, redelijk of waanzinnig; de lezer die hem afwijst blijft buiten staan, wijst de roman of het gedicht zelf af. Dat men, al lezende, tevens weet dat men leest, en dat het allemaal ‘niet echt gebeurd is’, spreekt vanzelf. Het is een werkelijkheid bij afspraak. De lezer moet die afspraak aanvaarden, maar ook de schrijver is gebonden aan de illusie die hij zelf geschapen heeft, en aan de vorm die hij aan zijn afspraak gaf. Als hij daarop terug wil komen, moet hij op zijn tellen passen, en de lezer behoorlijk compensatie verschaffen voor zijn trouweloosheid.

Deze werkelijkheid *wordt beschreven of aanwezig gesteld*. De schrijver kan, bijvoorbeeld vanuit het perspectief van het alziend oog of van de verteller-getuige, zijn lezer *over de situatie* in het gedicht of verhaal *inlichten*, en daardoor tegelijkertijd die lezer buiten de gebeurtenissen laten staan. Hij kan echter ook *vanuit de situatie spreken*, als deelhebbende die geen archimedisch punt erbuiten ter beschikking heeft. Daardoor dwingt hij de lezer eveneens binnen de kring te komen. Het eerste was vroeger verreweg het meest voorkomende procédé, behalve bij een bepaald soort lyriek; het tweede is nog steeds meer in poëzie dan in proza gebruikelijk, maar is er zeker niet meer toe beperkt. In proza is een vermenging van beide perspectieven nu vrij algemeen geworden, terwijl in poëzie de stellende wijze nog steeds domineert.

Wanneer in een gedicht een ‘ik’ een ‘jij’ toespreekt, dan weet nu iedereen wel dat hij de schrijver niet met die ik moet gelijkstellen maar dat hij hem toch ook weer niet helemaal van hem los kan maken. Is zo'n gedicht nu in die mate plaatsvervangend voor een rechtstreeks contact schrijver-lezer dat ook de laatste een vaste plaats in het gedicht kan innemen? Een plaats die weliswaar niet helemaal voor hem bestemd is maar waar toch ook niemand anders mag gaan zitten (of juist iedereen, dat is een kwestie van formuleren)? Wie dat denkt zal bij het eerste het beste testgeval van een koude kermis thuis komen. De lezer heeft een veel minder definiëerbare positie; hij onderhoudt geen betrekkingen met een soort lyrische ‘jij’ maar is een derde man, een voyeur die niet meer

te zien krijgt dan de schrijver wil, dat wil zeggen dan binnen het blikveld van de 'ik' ligt. Bij deze wat mistige uitspraak moet ik het laten. Bij gelegenheid meer over dit intrigerende onderwerp dat alleen behoorlijk behandeld kan worden aan de hand van voorbeelden. Ditmaal gaat het slechts om het verschil tussen 'beschrijven' en 'aanwezig stellen'.

(Een werkelijkheid) *die niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst*. (Of: een als een bestaand gedachte werkelijkheid! Theologie bv. is geen literatuur; verdwijnt echter de 'werkelijkheid' waarnaar verwezen wordt, dan kan het later in de vorm van mythologie toch nog literatuur worden.)

Dit onderdeel van mijn definitie zal voor vele lezers aanvechtbaarder zijn dan de rest. Er is inderdaad meer credo in aanwezig dan in de andere gedeelten. Wat hier aan de orde is, dat is wat ik hierboven autonomie genoemd heb.*

Tegenover de autonomie-gedachte wordt vaak de theorie van de *mimesis*, de nabootsing van onze ervaringswerkelijkheid, gesteld. Kort samengevat: literatuur is voor de lezer van belang omdat zij onze ervaringswerkelijkheid weerspiegelt. Het belangrijkste oordeelscriterium is de *waarheidsgetrouwheid*, sociologisch, psychologisch, moreel etc. Natuurlijk zijn de aanhangers van deze theorie er heel goed van doordrongen dat het niet gaat om imitatie zonder meer. De meesten van hen zien dan ook het belang van het literaire werk niet in de weergave van iets dat de lezer al kent, maar in die van iets dat hij zou kunnen kennen.

De sterkste troeven in de hand van de andere partij lijken mij de volgende (ik leg tegelijk mijn tegenkaart op tafel):

1) Een litterair werk voegt iets aan onze ervaringswereld toe, en ontleent daar zijn waarde aan. Dat kan alleen als wij het ervaren als 'mogelijk reëel'.

Tegenwerping: Inderdaad, maar 'mogelijk reëel' wil niet zeggen: van een zelfde soort werkelijkheid als onze gewone ervaringen. Een lezer kan de waanzinnigste 'realiteiten' verwerken, als ze hem maar op een bepaalde wijze gepresenteerd worden. Het is daarbij helemaal niet nodig dat hij het gevoel heeft, de beschreven gebeurtenissen te *kunnen* beleven.** Integendeel, hij leest meestal

* 82: Het zal de lezer niet ontgaan zijn, dat hier gesproken wordt over wat in de literatuurwetenschap inmiddels 'fictionaliteit' gedoopt is.

** Dit zegt bv. C.S. Lewis. Binnenkort kom ik op deze hele mimetische problematiek terug n.a.v. een onlangs verschenen werk, *Character and the Novel* van W.J. Harvey dat mij na het voltooien van dit stuk in handen kwam. Harvey is een overtuigd voorstander van de mimetische theorie, zoals op dit ogenblik vele critici in de angelsaksische landen. [82: de bespreking van Harvey's boek is beperkt gebleven tot de behandeling in een college.]

met het vaste besef dat dit allemaal ‘in de werkelijkheid’ onmogelijk is. Het is een vraag die hij zich niet eens hoeft te stellen. Dat Lahringen een onderdeel van onze ervaringswereld is geworden, waaraan wij heldere herinneringen bewaren, heeft niets te maken met de ‘imitatie’ van Harlingen die het zou zijn. En Kubins Perle is litterair gesproken een volkomen reële stad - die gelukkig niet bestaat, of zelfs bestaan kan.

Dat houdt niet in dat de schrijver niet de indruk kan wekken, ‘de werkelijkheid te imiteren’. Hij doet dat vaak, bij wijze van tactiek. Wie deze nabootsing het ware doel van het schrijven (en lezen) acht, en dus daaraan zijn oordeel koppelt, waardeert niet het zwaarst wat toegevoegd wordt, maar het vertrouwde waaraan de schrijver appelleert. Hoogstens zou dan de kijk van de auteur op de ons allen bekende feitelijke werkelijkheid over zijn waarde beslissen, - wat mij voor literatuur een gevaarlijk criterium lijkt. De mimetische kritiek is levensbeschouwelijk, maar zelfs als zodanig is haar uitgangspunt beperkt. Zij houdt geen rekening met die schrijvers die de realiteit zelf of onze opvattingen daarover willen veranderen, oftewel met de belangrijkste onder die auteurs die haar uitgangspunt lijken te steunen, de schrijvers van sociale of psychologische romans.

2) Wij spreken allemaal over een figuur die psychologisch niet klopt, of over een sociaal décor waarin wij niet geloven. Dat is impliciet toetsen aan de ons omringende werkelijkheid.

Tegenwerping: Het psychologisch kloppen wordt alleen door vakpsychologen getoetst aan een bestaand systeem, maar zij zijn geen litteraire critici. Een litterair criticus beoordeelt de coherentie van een *schijn*-psychologisch systeem binnen een boek. Zolang zijn gevoel voor samenhang niet wordt verstoord heeft hij niet zo gauw reden om aan de psychologie van de auteur te twijfelen. Hetzelfde geldt voor de maatschappij-tekening. Verhoudingen die ons in de werkelijkheid zouden verbijsteren, schokken in een roman niet.

Als mijn mimetische tegenstander nu zou zeggen dat het gevoel voor consistentie ook te maken heeft met onze werkelijkheidservaring, ben ik het wel met hem eens. Maar dan zijn wij al op ander

terrein; de directe toetsing aan ‘de werkelijkheid’ heeft plaats gemaakt voor een immanente toetsing, waarbij het feit dat het literaire werk tot onze waarnemingen behoort inbegrepen is. De lezer is ook een mens, daarover zijn wij het zeker eens. Maar hij *leest* met de zekerheid dat zijn lectuur hem met een afgezonderde werkelijkheid in contact brengt, met een autonoom geheel. Mimetische critici redden zich soms uit de moeilijkheden waarmee bijvoorbeeld het surrealisme hen confronteert, door hun toevlucht te zoeken bij het onderbewuste. Wij aanvaarden iets als ‘imitatie’ als het met onze onderbewuste ervaringsmogelijkheden in overeenstemming is. Daar, in de kelder, ontmoeten wij elkaar dan op een verrassende wijze. Want die mogelijkheden van het onderbewuste komen mij nu juist voor als onmogelijkheden van onze ervaringswerkelijkheid, maar misschien leid ik een uitzonderlijk wild droombestaan.

Een enkele lezer zal misschien zeggen: deze definitie van het literaire werk gaat op - tot aan het optreden van Gard Sivik. De fameuze kroketjespoëzie van die heren verwijst wèl naar een bestaande werkelijkheid.

Dat lijkt maar zo. In feite zijn de gardsivikkers (zaliger nagedachtenis) extra-conventionele dichters. Niet alleen nemen zij de poëtische vorm van hun voorgangers over, maar dat is zelfs alles wat zij er mee doen! Zij voegen niets aan die conventie toe. De verwijzing naar een zogenaamd bestaande werkelijkheid telt voor de lezer niet. Een muuropschrift midden op de pagina van een tijdschrift *is* geen muuropschrift. Of het echt ergens gestaan heeft, doet er niet toe. Door de presentatie wordt het een autonome situatie, een gedicht, maar alleen daardoor. Het is poëzie waaraan alle werk door anderen (dichters, niet kleppende buurvrouwen of zo) gedaan is. Poëzie, kortom, van journalisten, van lifters, niet ongelijk aan de domineespoëzie van honderd jaar geleden waarin ook in al bestaande vormen een al aanvaarde ‘werkelijkheid’ vastgelegd werd, en net zo prekerig.

IX

Voordat ik, op basis van mijn definitie van het literaire werk, meer zeg over de structurele analyse en het daarmee verbonden waardeoordeel, moet ik iets aan de orde stellen, dat nog minder geliefd is dan de vraag wat literatuur is, en waar ik zelf ook aanmerkelijk

huiveriger tegenover sta: hoe werkt de litteraire communicatie, wat is de verhouding van schrijver en lezer. Ook hier kan men niet omheen wandelen als men over de mogelijkheden van een relevante kritiek wil spreken, maar het ijs is veel gladder omdat vlak naast deze vraag er één ligt die niet voor iedereen op gelijke of zelfs soortgelijke wijze beantwoord kan worden: wat is de zin van literatuur. Ik zal proberen mij uit de buurt daarvan te houden.

Het litteraire werk is een middel van contact tussen schrijver en lezer. Professor Minderaa heeft hierop in zijn afscheidscollege in een bespreking (gedeeltelijk bestrijding) van de analyses van d'Oliveira de nadruk gelegd (zie *Opstellen en voordrachten*, Zwolle 1964). Op dit punt zou hij van d'Oliveira minder tegenstand krijgen dan hij blijkbaar verwachtte. Maar - ik spreek voor mijzelf al neem ik aan dat d'Oliveira het van harte met mij eens zal zijn - het uitgangspunt van literatuur-als-communicatie verliest zijn waarde als men het bijzondere karakter van die communicatie niet voorop stelt. Het is contact langs een omweg. Dit indirecte is niet zomaar een eigenschap, het is een eigenschap zonder welke er geen sprake is van literatuur, maar van een brief, een rapport, een document. Op dit punt schiet ook de uitspraak tekort dat literatuur 'de meest individuele expressie van de meest individuele emotie' zou zijn. In deze (schrijvers-) definitie wordt aangenomen dat een litterair werk de directe neerslag is van een in de werkelijkheid ondergane emotie. Dat kan misschien voor een schrijver het geval zijn, al mag men ook dat, in zijn algemeenheid, betwifelen juist op grond van schrijversuitspraken. Het is echter beslist niet waar voor de lezer, of in ieder geval niet relevant. De emoties van de auteur, zijn 'aanleidingen', behoren voorgoed tot het verleden en kunnen door niets meer opgeroepen worden. De ervaringen van de lezer zijn echter in principe voortdurend opnieuw aan de orde te stellen. Het gedicht heeft geen toekomst als schrijversontroering maar als lezers-, enfin, vooruit maar: ontroering. Het is van geen enkel belang of wat de lezer ondergaat van dezelfde orde is als, laat staan gelijk is aan, wat eens de schrijver onderging voor of tijdens het schrijven. Het effect van een litterair werk, de waarde ervan met andere woorden, wordt niet bepaald door de mate waarin de schrijver zijn gevoelens, gedachten etc. erin onder heeft kunnen brengen, maar door wat de lezer ermee kan doen.

Daarmee kom ik aan de grens van het terrein waar de lezer (en criticus) zich in controleerbare termen over zijn bezigheden kan

uitlaten. Wat dan komt is psychologie, en al is er over de ‘psychologie van de literatuur’ heel wat geschreven, er bestaat nauwelijks iets over die van de literatuur-consument. De vraag: waarom leest men eigenlijk een litterair werk, is maar heel zelden afzonderlijk gesteld. Iedereen kent Freuds theorie van de wensvervulling (die echter niet primair met het oog op de literatuur is opgesteld) en de aanvullingen en correcties daarop; verder zijn er theorieën die aan de andere kant beginnen, bij de schrijver dus, en die alleen in verband daarmee de rol van de lezer, als ontvanger, voorbijgaand vastleggen. Maar de toegespitste vraag, wat er bij het lezen van een litterair werk gebeurt en waarom men er aan begint, die schijnt psychologisch niet zo belangwekkend te zijn, al zijn er heel wat meer lezers dan schrijvers.

Omdat de structurele analyse start bij de vraag, wat een bepaald litterair werk voor een bepaalde lezer betekent, en daarna probeert om dat op ook voor anderen zinvolle wijze vast te leggen, is de vraag wat lezen en dus analyseren inhoudt, voor ons zeker relevant. Nu er geen bestaande literatuur is waarnaar ik verwijzen kan, terwijl ik deze kwestie toch niet omzeilen wil, moet ik wel komen met een hypothese, liever dan met de altijd klaar liggende ‘introspectie’ te schermen.

Het lezen van een litterair werk is een soort tournooi, een schijngevecht. De lezer krijgt door de schrijver een situatie voorgezet waarin hij zich kan inleven, terwijl hij tegelijkertijd weet dat hij er ieder moment weer uit kan. Hoeveel de lectuur van een werk voor een bepaalde lezer betekent, hangt af van de vraag, hoeveel spanningen hij er in projecteren kan. Als hij bijvoorbeeld zijn onopgeloste conflicten onder kan brengen in een van alles en iedereen geïsoleerde situatie, kan hij er in reïncultuur mee ‘afrekenen’, - voor de duur van het boek of het gedicht. Dit is waarschijnlijk één van de redenen waarom men zich zo vaak ontheemd voelt na de lectuur. Men moet een comfortabele situatie verlaten waarin de onformuleerbare eigen conflicten een vorm hadden gekregen, die ze zichtbaar maakte, overzichtelijk, en soms zelfs in schijn oplosbaar.

Wat ik hier zeg, is, eerder dan een tegenspraak van de freudiaanse theorie, een aanvulling daarvan. Ook aan de wensvervulling kan immers binnen dat ‘schijngevecht’ een plaats ingeruimd worden. Bovendien sluit deze voorstelling van wat het lezen voor de lezer betekent, aan bij de oudste samenhangende theorie waarover wij

beschikken, die van Aristoteles. Mijn omschrijving heeft veel weg (en dat heb ik door de formulering zelf moedwillig versterkt) van zijn 'katharsis'. Zodra echter de algemene formule nader geadstrueerd wordt, blijkt hoe groot het verschil is; Aristoteles is te optimistisch, evenals Freud trouwens. Katharsis en wensvervulling zonder meer zijn geen kenmerken van de beste literatuur, maar eerder van het werk van de zwakke broeders. Misschien dat dit in andere tijden anders lag, maar voor onze periode kan toch wel geconstateerd worden dat alleen tweederangs boeken op de laatste pagina de lezer het gevoel geven dat er iets 'opgelost' is. Een grote roman maakt zijn lezer eerder ongemakkelijk dan tevreden. Het ze-krijgen-mekaaar verhaaltje waardoor een onbevredigde juffrouw de volgende week weer door kan komen, zal heel zelden, zelfs in een meer gecompliceerde vorm, bij een boek van enig belang voorkomen. Als er troost voor de juffrouw uit moet komen, zal het zo iets worden als: niemand 'krijgt' ooit een ander, alle mensen zijn net zo eenzaam als ik. Daarmee is haar privé-probleem niet opgelost, zelfs niet voor de tijd van een week.

Deze vraag naar de werking van literatuur mag nooit te simpel utilitair gesteld worden, en iedere algemene formule voor het persoonlijk rendement zal op het beslissende punt tekort schieten. Het beste lijkt het mij dan ook om de meest open woordkeuze aan te houden: voor een lezer is een literair werk van belang als hij zijn persoonlijke spanningen, en daarbij behoren natuurlijk ook de bewuste problemen, er in zichtbaar gemaakt ziet, in een situatie die niet de zijne is maar waarin hij zich wel inleven kan. Als het zo geformuleerd wordt, springt de functie van het isolement in het oog: alleen doordat het werk in die mate 'losgeraakt' is van de schrijver, dat het buiten diens leven om ook betekenis heeft gekregen, kan een lezer er iets mee beginnen. Wanneer het anders lijkt te zijn, wanneer een boek de lezer uit schijnt te nodigen tot identificatie met de schrijver bijvoorbeeld, is dat een literaire kunstgreep als een andere.

Voor de analysant draait het er steeds om, uit te maken op welke wijze de geïsoleerde situatie van het verhaal of gedicht ervaren wordt; als de schrijver de schijn van het tegengestelde opwekt, en suggereert dat de lezer ook met hem te maken heeft voorzover hij zich *niet* in zijn boek vertoont, probeert hij ons met een kluitje in het riet te sturen. Negeren kan de analysant dit soort organisatorische maatregelen van de schrijver niet, want als bepaalde middelen

gebruikt worden, moeten zij ook effect sorteren. De ‘verslag-vorm’ bijvoorbeeld is een afspraak tussen lezer en schrijver, maar beiden moeten zich daar dan ook aan houden. Het onzakelijk gebruik van ‘trucs’ is één van de dingen die bij een analyse duidelijk worden. Als een analysant daarmee te maken heeft - in zijn ogen natuurlijk - staat het rapport van de analyse voor hem gelijk aan een negatief waarde-oordeel. Dat betreft dan het soort boeken waarvan de verdedigers zeggen: als je alles zo op de keper beschouwt maak je de boel kapot, of: met de moker van de techniek kun je ieder bouwwerk klein krijgen. Antwoord: als het de schrijver zelf is, die de hamer levert, moeten wij hem ook gebruiken.

Ik heb het persoonlijk rendement van de lectuur gezocht in het zichtbaar maken van eigen spanningen en problemen, niet in de oplossing daarvan (de eigenlijke ‘katharsis’ dus). Dat zal voor anderen anders zijn. Wie in oplossingen gelooft, zal ze ook in een litterair werk zoeken. Ik niet.

Bovendien, het is niet zo gesteld, dat wij alleen boeken kunnen lezen die gaan over dingen waar wij 's nachts van wakker liggen. Integendeel. Een groot schrijver weet een miniem onrusthaardje in zijn lezers aan te wakkeren tot een burgeroorlog van interne spanningen. Zelfs wat de lezers niet als problematisch beleefden, weet hij daarin te betrekken. Hij geeft dus niet alleen vorm aan al bestaande spanningen, maar hij kan ze zelfs oproepen. Dan doet de schrijver het omgekeerde van ‘oplossen’.

Ook op de lange baan wordt de waarde van een litterair werk bepaald door de mate waarin het zijn lezers dwingt, er iets mee te doen. Een boek is historisch gezien belangrijker naar gelang het voor de lezers werkzaam blijft bij het projecteren (of oplossen, scherp stellen, vergroten en zelfs creëren) van spanningen die zij als fundamenteel erkennen. Hier hoef ik verder niets over te zeggen, omdat anderen deze ‘polyinterpretabiliteit’ al grondig behandeld hebben.

Van een eenvoudige katharsis in de zin van schoonmaak is nu niet veel meer over, en dat spreekt van zelf. Alleen onbelangrijke innerlijke conflicten kunnen zo eenvoudig opgelost worden.

Een terzijde voor humoristen, die zich, bij uitzondering eens niet glunder, zullen afvragen waar de luchtige litteratuur blijft, die van de bevrijdende lach. Waar ik het over heb, dat is allemaal zo loodzwaar, hoogstens voor een lachje halverwege is plaats, maar

blijkbaar gaat het tenslotte voor mij in de litteratuur maar om heel sombere zaken!

Dat is misschien wel waar. Tenminste als wij het over eersterangs litteratuur hebben. De boeken waar de lezers grinnikend of gierend uit opduiken, hebben blijkbaar, als ze spanningen opwekten - wat wel zo zal zijn, gezien alle theorieën over de lach - tegelijk met de ziekte het geneesmiddel toegediend. Het lijkt mij zelfs duidelijk dat de ware humorroman, net zo goed als de echte crime story en het pure pauldekokkje, de spanningen alleen maar oproept om er later een oplossing voor te geven. De lezer heeft met zo'n boekje maar heel weinig te maken. Hij moet net zo veel woorden niet overslaan dat hij aan het slot het Licht ziet.

Alleen onverbeterlijke lachebekken zullen uit dit terzijde opmaken, hoop ik, dat ik iets tegen een met humor geschreven boek heb. Dat hoeft immers net zo min een humorroman te zijn als de *Karamazows* een detective.

X

Ik heb, aarzelend, iets gezegd over de redenen die een mens kan hebben voor dat hoofdschuddende gedoe dat het lezen van een roman of een gedicht is; ik heb veel minder aarzelend een werkdefinitie gegeven van het object van die bezigheid: het litteraire werk; en zonder enige wroeging verklaar ik, in dit probleemveld niets te maken te hebben met de vraag wat iemand bezielt wanneer hij een gedicht of een roman schrijft.

Maar behalve de schrijver en de lezer is er nog iemand, en diens motieven en bezigheden kan ik niet negeren. Ik bedoel de criticus. Men heeft dus zijn redenen om te lezen. Goed. Maar wat kan zo'n lezer er toe brengen om, als alles achter de rug is, nog eens zelf aan het schrijven te gaan en criticus te worden?

Die vraag is heel wat vaker gesteld en beantwoord dan alle andere die ik tot nu toe behandeld heb, en dan meestal in deze zin: de criticus neemt wraak, bijvoorbeeld omdat hij een gefrustreerd schrijver is. Het psychologische huismiddeltje dat hier gebruikt wordt, kan natuurlijk met het zelfde gemak gebruikt worden bij de behandeling van de motieven van deze criticus van de criticus, of, de andere kant uit, van de schrijver zelf waar alles mee begon. Want wat doet die anders dan wraak nemen op het bestaan omdat hij in zijn dagelijks leven in zijn diepste ambities gefrustreerd is? Het is allemaal zeker wel een beetje waar, en gaapverwekkend vervelend.

Wraakzucht kan niet de enige drijfveer van de criticus zijn, net zo min als men uit louter wrok tot het schrijven van poëzie komt. En als het wel zo zou zijn, zou de energie die aan de wraakneming besteed wordt hem al interessant maken; de meeste mensen hebben er minder voor over.

Er is geen lezer van literatuur die niet het vreemde verschijnsel kent van de innerlijke boekenkast. Wanneer wij een boek gelezen hebben, en het heeft, hoe dan ook, indruk op ons gemaakt, dan vormen wij ons een beeld ervan, een condensatie van wat het tijdens de lectuur voor ons werd. Zo blijft het in een persoonlijk gemythologiseerde vorm voortbestaan, totdat het weggesleten is, of na hernieuwde lezing vervangen door een nieuw beeld. Voor de een zal dit 'innerlijke beeld' heel vaag zijn, een geur, een kleur, een atmosfeer, voor de ander zal het een bijna stereometrische aanwezigheid zijn. Behalve van het soort lezer hangt dit ook nog af van het boek. Maar één ding kan bij alle categorieën boeken en lezers blijikbaar voorkomen: de behoefte om die innerlijke aanwezigheid van het boek te externaliseren, soms om er van af te komen, soms om de beleving van het boek waar het 'innerlijke beeld' een relict van is, duurzaam te maken. Die behoefte om de leeservaring te continueren of te hernieuwen (of om de pitten uit te spugen), is wat iemand tot een incidentele of recidiverende criticus maakt. Bepalend voor wat de criticus nu gaat doen, is de wijze waarop zijn 'innerlijke bibliotheek' in elkaar zit.

Ik zou, geen grapje, graag eens een Rorschachtest willen meemaken van een aantal critici. Ik heb zo'n idee, dat de man die bij ieder plaatje een verrassende karakteristiek heeft en binnen vijf minuten buiten staat, als criticus een Lehmann blijkt te zijn, terwijl de mijmerende kleurenziener die soms de man met het bloknoet een flinke tijd aan het schrijven houdt, als volbloed impressionist de krant inkomt. Beide categorieën critici hebben genoeg aan het innerlijke beeld dat zij van een boek overgehouden hebben, op het moment dat zij hun kritiek gaan schrijven. Soms zijn ze allang vergeten dat er een boek geweest is.

Maar de dubber of prater, die steeds weer naar al lang weggelegde plaatjes terugkeert omdat hij één klein rotspatje geen plaats kan geven in zijn coherente voorstelling van iets waarvan hij heel goed weet dat het door een kinderspelletje van het toeval tot stand gekomen is, en die daar uren lang mee bezig blijft, die zal wel met een structurele analyse te voorschijn komen, als hij eindelijk aan de

gang gaat. Zijn ‘innerlijke beeld’ maakt het hem niet zo gemakkelijk, want wat kan hij er over zeggen dat voor een ander nog betekenis heeft? Al ervaart hijzelf het spook dat van de lectuur overbleef als een sneeuwkrystal, zeg dat maar eens tegen een ander! Het is even reëel en tegelijk ongrijpbaar als een stereometrische figuur, maar dat kan niet onder woorden gebracht worden omdat er geen taal voor bestaat. Omschrijving van wat hij bedoelt is alleen maar mogelijk in de termen van het boek zelf. Hij wordt een ergocentrisch criticus omdat hij wel moet. Het enige voordeel dat zijn omslachtige tactiek voor de lezer heeft, is, dat hij als criticus het boek zoals het voor hem geworden is, moet toetsen aan het boek zoals het voor iedereen in de winkel te koop ligt.

Zo heel andere drijfveren dan een creatief schrijver, heeft een criticus dus blijkbaar niet. Beiden raken in beweging door iets dat niet anders bestaat dan als innerlijke aanwezigheid, maar het verschil is dat de structurele analyticus (tot wie ik mij verder beperk) gebonden is. Om het ‘ding’ dat hij pakken wil te bereiken, moet hij naar de oorsprong van zijn impulsen gaan, in tegenstelling tot de creatieve schrijver die zijn ‘feitelijke adstructie’ juist uit heel andere domeinen zal halen dan waar de eerste stoot vandaan kwam. Hij maakt iets dat in zijn hele samenhang nieuw is, terwijl de structurele analyticus steeds te maken blijft hebben met iets dat er al was voordat hij tot schrijven geprikkeld werd. Zijn activiteit ligt tussen die van de schrijver en de wetenschapsman in. De andere soorten critici staan veel dichterbij de scheppende schrijver; vandaar dat zij het vaak in werkelijkheid ook zijn.

Mijn excuses voor deze passage, die voor bepaalde lezers ongetwijfeld vol van mythologie is. Wie helemaal niet begrijpt waar ik het over heb, is niet gemaakt voor de structurele analyse; hij zal ook dit citaat uit Eliots *Sacred Wood* (uitgave van 1964, p. 15) niet kunnen volgen: ‘the perceptions [bij het lezen van een litterair werk] do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure, and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensitivity’. Het is dezelfde Eliot die opmerkte dat de schok van verrassing nodig is bij de kennismaking met een werk, maar dat men daar geen waarde aan mag toekennen als deze verrassing zich niet omzet in iets dat een blijvende aanwezigheid vormt.

XI

Voor een lezer die iets van een boek verwacht wanneer hij begint te lezen, staat er meer op het spel dan een prettige avond met een paar duizend elkaar fraai opvolgende zinnen. Hij moet er wat van maken, want als hij het zelf niet doet, niemand doet het voor hem. Geleidelijk krijgt hij zijn gegevens binnen, zin voor zin, en daaruit moet hij een wereld opbouwen die voor hem als lezer zinvol is, een kunstmatige wereld, die ook niet direct verwijst naar een bestaande, maar die voor hem toch als een bijzondere realiteit zinvol kan worden, wanneer hij de verhaalde gebeurtenissen lading kan geven via zijn eigen spanningen, conflicten of ervaringen.

Het eerste wat hem te doen staat, is, te weten komen vanuit welk perspectief hij de dingen te zien krijgt. Hij krijgt de ‘gebeurtenissen’ (tussen aanhalingstekens omdat dit woord bij gedichten vaak onjuist is) opgediend in een bepaald kader want zonderdien zouden zij niet kunnen functioneren. Dit kader bepaalt het lezers-perspectief op de wereld van het gedicht of verhaal. Zo bijvoorbeeld kan een roman gepresenteerd worden als de terugblik van een oude man op zijn hele leven of op een bijzonder ogenblik daaruit. Of als een dialoog (Du Perrons *Nutteloos verzet* en Roger Martin du Gards *Jean Barois*). Maar ook kan het veel moeilijker zijn, of zelfs onmogelijk, om vast te stellen ‘wie er aan het woord is’. Dat geldt voor alle romans waarin een onbepaalde en onpersoonlijke instantie het verslag levert, dat dan eigenlijk niet zo genoemd mag worden. Die onpersoonlijke instantie zal doorgaans alles kunnen overzien, en overal tegelijk zijn. Een nauwkeurig aangeduide verteller heeft minder bewegingsvrijheid en wondermacht.

Voor poëzie geldt ongeveer hetzelfde. Daar kan eveneens een onpersoonlijke ‘woordvoerder’ zijn, maar ook een rechtstreeks sprekende ik, het ‘lyrische ik’ (zie W. Blok over Boutens in Merlyn III, 5). Ook een gesprekssituatie kan het kader van een gedicht vormen: Hoofs *Galathea*. Enzovoort.

Er is dus heel wat mogelijk, bij deze afspraak tussen auteur en lezer om de situatie vanuit een bepaalde, of onbepaalde, hoek te zien, maar één ding kan niet: willekeurig de afspraak veranderen zonder de ander op de hoogte te stellen. De schrijver die dit alsof-kader waarbinnen hij de gebeurtenissen laat zien, wil wijzigen, moet dat duidelijk doen, zó althans dat de lezer hem kan volgen. En hij moet er gegronde redenen voor hebben, want een zo scherpe wending als een verandering in het alsof-kader is een verkeersaanwijzing waar

alle andere aan ondergeschikt zijn. Iedereen kent wel gevallen van zo'n radicale heroriëntering. Een goed voorbeeld is William Goldings *Pincher Martin*, waarin pas bij de laatste zinnen blijkt dat de lezer de gebeurtenissen het hele verhaal door in een 'verkeerd' alsof-kader heeft geplaatst. De werking van een reuzenzwaai als deze is, als hij lukt, buitengewoon ingrijpend. In een flits moet de lezer het hele verhaal weer voor ogen halen en alles opnieuw interpreteren, betekenis geven.

Ook kan het voorkomen dat een verhaal halverwege werkelijk een ander alsof-kader krijgt, dus niet zo dat de lezer tot op dat moment 'verkeerd' gelezen blijkt te hebben, maar bijvoorbeeld doordat de gebeurtenissen vanuit een andere persoon gezien worden.

Het alsof-kader bepaalt ook de betekenis van de details. Een enkele keer wordt het snel en zonder omwegen meegedeeld, zonder verder wijzigingen te ondergaan, maar vaak, vooral in recente literatuur, gaat het minder openlijk. De lezer krijgt het een in het ander, en moet dus het alsof-kader losmaken uit de details en de details plaatsen binnen een zich geleidelijk aftekenend alsof-kader. Hij zal bijvoorbeeld lange tijd niet door hebben of hij een 'droom' verteld krijgt, of een 'reële ervaring', en soms komt hij dat helemaal niet te weten. Dan ontstaat er een soort verhaal of gedicht dat in verschillende alsof-kaders geplaatst kan worden, en zo iedere keer een ander feitelijk patroon oplevert. Ook lokaal kan dit procédé van het verspringende perspectief voorkomen, maar daar zullen toch expliciete middelen gebruikt moeten worden om de wisseling aan te geven, omdat anders de lezer eenvoudig niet weten kan dat de afspraak veranderd is, en dat nu alles een andere betekenis heeft dan tevoren. Die middelen kunnen heel onopvallend zijn, maar straffeloos weglaten kan de schrijver ze niet. Voorbeeld: een roman die een zelfde gebeurtenis vertelt in vijf hoofdstukken, waarin iedere keer een andere ik aan het woord is. Het snelste middel om de lezer in te lichten is: een naam boven de hoofdstukken. Maar het kan op oneindig veel andere manieren. In het eerste hoofdstuk kunnen de namen van de vier andere personen genoemd worden, in de tweede die van drie daarvan plus één nieuwe, enzovoort tot het laatste hoofdstuk waarin helemaal geen naam meer voor hoeft te komen. Het tempo waarin de schrijver zijn lezers inlicht, hangt samen met de hoeveelheid onzekerheid die hij hun wil opleggen. Als de lezer eenmaal genoeg weet om de gebeurtenissen in een (voorlopig) alsof-kader te plaatsen, of met enkele mogelijkheden

tegelijk rekening te houden, kan hij het - zijn - verhaal of gedicht gaan opbouwen, voortdurend nieuwe gegevens in handen krijgend, en oude hertoetsend, totdat een uitzonderlijk groot vlak bladwit, een streep, een nieuwe titel of wat ook, hem waarschuwt dat hij aan het einde is gekomen en niet verder kan gaan zonder met een nieuw geheel te maken te krijgen.

Dan begint een proces dat tegelijk vergeten en herinneren is. Sommige dingen schuiven weg, andere komen juist naar voren die eerst niet opgemerkt waren, nieuwe ervaringen verdringen die van de lectuur, en op een gegeven moment merkt de lezer dat het boek werkelijk verleden tijd is. Het is 'innerlijke aanwezigheid' geworden, vrijwel statisch, al is het gedurende lange tijd nog tot iets groter helderheid op te roepen. Als de lezer criticus is, komt nu het volgende stadium. De aanleiding daartoe kan heel verschillend zijn. Voor een recensent vloeit uit zijn beroepsverplichtingen voort, dat hij het meestal niet tot half-vergeten en opbergen in de innerlijke boekenkast laat komen, maar onmiddellijk zijn leeservaringen probeert te fixeren. Vaak genoeg constateren dagbladcritici dan ook dat zij, maanden nadat zij over een boek geschreven hebben en zonder dat zij het opnieuw in handen gehad hebben, een totaal andere voorstelling ervan gekregen hebben. Voor anderen zal de reden dat zij gaan schrijven meer met de reactie op de lange duur te maken hebben, met het 'innerlijke beeld' dus. De directe aanleiding kan dan heel incidenteel zijn; door de etalage van een boekhandel bijvoorbeeld of door een nonchalant citaat, kan plotseling het boek dat jaren of maanden lang alleen maar als een relict voortbestond, weer problematisch worden. Het is als met de beerdiertjes waar wij ons op school van lieten vertellen: in kwade tijden liggen zij als zandkorrels in de goot, maar plotseling gaan zij weer teken van leven vertonen, van een kristalstructuur worden zij weer beestjes met een slurfje en zuignapjes. Dan gaat de criticus aan het werk, herlezend, notities makend, nog eens lezend. Het innerlijk beeld, die herinnering aan een bestaande structuur, wordt geconfronteerd met zijn oorsprong, en verbazing over de inmiddels aangebrachte vervalsingen zal doorgaans de eerste reactie zijn van de herlezende criticus.

Is het dus zo: de structurele analyse is een uitvloeisel van een bepaalde psychische constellatie bij een lezer die van boeken en gedichten 'structuren' onthoudt en bovendien een opvallende behoefte heeft, alle dingen die hij tegelijkertijd waarneemt ook als

bijeenhorend te ervaren? Een gevolg van een soort horror vacui bij de analysant, in plaats van een adequate respons op het werk? Gelukkig niet.

In mijn definitie van het litteraire werk heb ik opgenomen dat een kenmerkende, en uitsluitende, eigenschap ervan is, dat het niet rechtstreeks verwijst naar een bestaande werkelijkheid, maar zijn eigen, niet langs andere weg te kennen, werkelijkheid stelt of beschrijft. Die werkelijkheid ontstaat uit de woorden die gebruikt worden, en alles wat geschreven wordt, draagt ertoe bij. De samenhang van alles met alles is een gevolg van het 'creatieve' taalgebruik. De schrijver schept een werkelijkheid, maar al doende raakt hij er ook aan gebonden. Hoe authentieker de door hem geschapen realiteit is, hoe meer de samenhang van alles met alles er een kenmerk van is. Mededelingen die in de ogen van de lezer niet ter zake zijn, verzwakken het werkelijkheidskarakter. Zelfs een schrijver die een chaotische werkelijkheid voor zijn lezers wil neerzetten, kan dat niet met een chaos van woorden doen, want dan ontstaat er voor de lezer helemaal geen boek.

De schrijver zal dus alles doen om de coherentie van zijn verhaal of gedicht te versterken, en daartoe moet hij technische middelen gebruiken, die met enige speurzin terug te vinden zijn. Al te in het oog lopend mogen die middelen niet zijn, omdat zij dan uit het verhaal of het gedicht naar voren springen. Een beetje zoeken doet een lezer goed. Er zou een geschiedenis geschreven kunnen worden van het opkomen en weer in onbruik raken van eenheid-versterkende middelen. Een sterke binding van het rhythmisch verloop aan het metrisch substraat is bijvoorbeeld lange tijd een functioneel middel geweest, maar voor de moderne lezer werkt hij als een verstoring van de (litteraire) werkelijkheid. Het gebruik van de hulpmiddelen is een delicate zaak, maar zonder technische apparatuur bestaat literatuur niet, omdat er geen litteraire werkelijkheid gecreëerd zou kunnen worden. Ook op dat gebied zou men van afspraak kunnen spreken, herkenningssignalen die toch niet al te vertrouwd mogen worden.

Hiermee kan ook de functionele verbondenheid van inhoud en vorm als een bijzondere eigenschap van de literatuur in verband gebracht worden. Een technisch hulpmiddel is niet een versierinkje (dan is het al onwerkzaam geworden), maar de weg waarlangs die ene realiteit waar wij mee te maken krijgen, geschapen wordt, de inhoud dus. Het kan niet 'ook anders', want wat anders gedaan zou

worden, geeft ook een andere werkelijkheid, een andere roman of gedicht. De gedachte dat vormgeving bijzaak zou zijn, in plaats van identiek aan creëren, kan alleen opkomen in iemand die meent dat de litteraire werkelijkheid een buitenwereld imiteert.

Dat wil niet zeggen dat ik beweer dat er nooit iets in een boek of een gedicht staat of mag staan dat wij hadden kunnen missen. Er is in vrijwel ieder litterair werk een marge van minder belangrijke mededelingen die vervangen kunnen worden door andere zonder dat er veel gebeurt. Maar dat zijn dan ook juist die dingen die voor het inzicht in het werk van weinig belang zijn.

Hierna hoef ik niet meer te betogen dat ik de structurele analyse de beste methode vind om het litteraire werk te benaderen. Door de bestudering van de technische hulpmiddelen (de kunstgrepen en trucjes om het minder waardig te zeggen) dringt de analysant door in de bijzondere realiteit van het werk, doel van alle lezers, die echter niet altijd evenveel tijd aan dat ene boek kunnen besteden als de criticus die er zijn tijdelijke stokpaard van gemaakt heeft. Er is dus ook geen verschil tussen de technische analyse en het vaststellen van de betekenis. De analyses in Merlyn hebben *steeds* om de betekenis gedraaid, en toch liggen de argumenten van tijd tot tijd op het terrein van de uiterlijke vormgeving. Door over het één iets te zeggen, behandelt de analysant onvermijdelijk ook het ander.

Ook over de *waarde* van het geanalyseerde werk, spreekt men zich uit door vast te stellen, of en op welke wijze er een bijzondere werkelijkheid in geschapen wordt. Het waarde-oordeel en de structurele analyse zijn onverbrekkelijk verbonden.

XII

Langs theoretische weg heb ik laten zien, waarom ik meen dat structurele analyse en evaluatie twee facetten van hetzelfde zijn, en *dat dit voortvloeit uit de bijzondere geaardheid van het litteraire werk*. Ik wil dat nu nog kort adstrueren met enkele voorbeelden. Het moet namelijk nog duidelijk gemaakt worden, aan de hand van de praktijk, dat de criticus een bepaald verschijnsel kan laten zien, maar dat het oordeel daarover een zaak van persoonlijke keuze blijft. Natuurlijk kan een goed criticus zijn lezers beter overtuigen dan een slecht, niet alleen door de argumenten die hij gebruikt maar vooral door de wijze waarop hij ze hanteert. Ook dat is een

talentkwestie, zoals alles wat met schrijven te maken heeft. (Bovendien speelt het talent van de lezers een rol, en de affiniteit etc.) De voorbeelden die ik geef zijn als analyse monsters zonder waarde. Ik beperk mij tot twee gevallen van een scherpe breuk in de alsofsituatie, waarvan ik het ene positief, het andere negatief waardeer. Meer gecompliceerde voorbeelden, dus niet de alsof-situatie betreffend maar bijvoorbeeld stijl of compositie, daarvoor is hier geen plaats.

Vestdijks *Nadagen van Pilatus* begint zo (eerste druk):

‘Welke ziekten zijn hier inheemsch, in Egypte?’ vroeg de bezoeker, terwijl hij zijn eene been over het andere sloeg onder den wijden reismantel. Daarbij was het hem alsof hij achteroverviel, achterovergestooten werd door zijn eigen hooger komende knie.

Op de eerste bladzijde komt de naam Antonius Avillius Flaccus voor. Dat moet wel een Romein aanduiden van lang geleden. In onze dagen geeft men zo'n naam alleen nog maar aan een hond of een kat.

Daarmee is het alsof-kader al vrij volledig gegeven. Wij hebben met een historische roman te maken, die echter als actualiteit gepresenteerd wordt. De zin over de knie is heel belangwekkend omdat hij de lezer het perspectief van de zitter geeft, dat echter onmiddellijk vervangen wordt door een ander: ‘[er was] niets van gekwetstheid in zijn gezicht te bespeuren’. Wij staan nu weer ergens anders te kijken, naar datzelfde gezicht waaruit wij zoëven nog naar buiten keken.

De lezer heeft dus een grote bewegelijkheid binnen de situatie, of liever, moet de schrijver volgen in een snel verspringend perspectief. Maar één illusie zal moeilijk opgeofferd kunnen worden: het aanwezig zijn van de lezer in het verleden.

Het hele boek door blijft dan ook onze plaats binnen de situatie gereserveerd, al zitten wij steeds ergens anders. Tot aan bladzijde 371, waar wij lezen:

Hij liep rond in het harnas van Alexander den Grooten of als de godin Diana verkleed, hij vulde zijn tijd met dwaze ondernemingen: een brug over het Forum bouwen, vreedzame dorpen in de buurt van Rome binnenvallen met zijn leger, - kortom wat de historie over hem weet te verhalen.

Daar gaat de lezer. Een heel boek lang heeft hij de gebeurtenissen

moeten opvatten als om hem heen plaats vindend, en nu, zes pagina's voor het slot, wordt hij er uitgegooid. Een breuk die niemand zal ontkennen, maar het oordeel erover kan heel verschillend uitvallen.

Ik kan mij voorstellen dat er lezers zijn die vinden dat dit niet mag. Ze zaten net zo lekker in het oude Rome. Vestdijk mag hen daaruit niet verwijderen; daar zijn ze zelf mans genoeg voor, door op te houden met lezen of door na de laatste bladzijde Ewald Vanvugt in handen te nemen.

Zelf vind ik de truc heel effectief. Net voordat de pret uit was, heeft de schrijver die de hele affaire aanhangig gemaakt heeft, nogmaals krachtig het heft in handen genomen. Hij laat de camera bliksemsnel achteruit rijden, en wat er daarna nog verteld wordt, is in een geheel andere toon gesteld dan het langgerekte verhaal tot nu toe; als een kroniek haast. Daarmee bereikt hij een bijzonder effect bij ervaren lezers. Het hele boek door wisten wij natuurlijk al dat dit geen 'geschiedenis' was, maar 'fictie', die alleen maar *pretendeert* iets met het in werkelijkheid gebeurde te maken te hebben. Dat geeft een zekere terughouding bij de lezer, die zich bij historische romans net iets te sterk bewust kan zijn van het feit dat het om een schijn-werkelijkheid gaat. Het bestaan van een 'echte' werkelijkheid door die van het verhaal heen, kan het tot stand komen van de romanwerkelijkheid dwarsbomen. Door de zwaai aan het eind komen wij plotseling in de geschiedschrijving terecht en bij deze inhoudelijke ommekeer sluit zich de vertelwijze aan. Ondertussen blijft het verhaal net zo fictief (dat is: reëel binnen de eigen grenzen), maar het (schijnbaar) puur historische slot, werkt terug op het voorgaande. Een eventueel bestaande *reservatio mentalis* bij de lezer wordt opgeheven. De breuk heeft nog een effect, namelijk dat de scheiding roman-historie scherper gemaakt wordt, localiseerbaar is, dat wil zeggen dat het spel gespeeld wordt met open kaarten, wat een argwanige lezer vaak zal vertederen.

Omdat bij de evaluatie van een breuk als de hier gesignaleerde de opinies sterk uiteen kunnen lopen, wil ik aan dit voorbeeld de moraal voor de analysant vastknopen, dat met het vaststellen van 'inconsistenties' voorzichtig omgesprongen moet worden bij het concluderend waarde-oordeel. Als principe lijkt het een juist uitgangspunt dat men moet proberen om de breuk te integreren, een functionele plaats te doen innemen. De rol van de criticus is in dit stadium nog passief. Pas als het gat door nadere beschouwing niet

gedicht wordt, maar zich juist verder opent, krijgt hij het recht om een negatief oordeel uit te spreken.

Volgende patiënt: Ewald Vanvugt.

Case history: in *Een bijzonder vreemde dief* wordt letterlijk afgedrukt wat een jongen schrijft, zoals het komt, als een voorbereiding op het echte schrijven. Een teken dat vele malen voorkomt: (), kan ik niet anders verklaren dan als weglatingsteken; het oorspronkelijke document wordt dus overgeschreven en daarbij op de voet gevolgd. Dat is de alsof-situatie. Een verhaal-structuur heeft het boek, oppervlakkig geoordeeld, niet. Het doet zich voor als een stroom overpeinzingen, anecdotes, uitgebreidere verslagen van werkelijke gebeurtenissen, verhaalaanlopen etc. Datum- en uurindicaties versterken dit effect van gecopieerd 'dagboek'. In deze stroom komen twee passages voor die volkomen identiek zijn (p. 48 en p. 110); het gaat over verveling, dus letterlijke herhaling is een begrijpelijk middel om eentonigheid aan te geven, - in een verhaal, niet in een dagboek. Daarbij moet men naar een andere verklaring zoeken, zoals: door een slordigheid bij het afschrijven raken de bladzijden door elkaar, een zelfde vel wordt twee keer overgetikt.

Maar de eerste keer staat boven de betreffende passage het cijfer 13, de tweede keer 30. Uit alle andere plaatsen waar dit soort cijfers staan, maak ik op dat het datum-indicaties zijn *van de oorspronkelijke notities* (en niet van het overtikken) omdat zij in overeenstemming zijn met de ordening van de gebeurtenissen in de tijd. Dus had er een zelfde cijfer moeten staan. Nu dat niet zo is, blijft er maar één mogelijkheid tot verklaring over: de ik schrijft moedwillig dezelfde passage twee keer op, bijvoorbeeld om verveling te suggereren. Dat hoort bij een ander alsof-kader dan de rest van het boek, die de illusie wil wekken van een spontaan, in litteraire onschuld neergeschreven geheel. De lezer concludeert dat de schrijver, en dat is ditmaal Vanvugt en niet de ik, een litterair trucje dat met zijn opzet in strijd was niet heeft willen opgeven. Wij zitten bij Vanvugt aan het schrijfbureau, en zijn buiten het boek terecht gekomen.

Een breuk dus weer, niet eens ongelijk aan die bij Vestdijk, maar zonder functie voorzover ik zie. Men kan dit natuurlijk scherpshijperij noemen; waarom moet alles zo haarfijn kloppen? Dat is een kwestie van smaak. Ik begrijp van mijn kant weer niet hoe de bewonderaars van *Een bijzonder vreemde dief* het boek lezen, als zij iets zo opvallends als de herhaling van twee volle pagina's slikken

zonder er een verklaring voor te zoeken binnen het kader van het boek. ‘Zo'n beetje lezen’, dat is blijkbaar het ideaal van dit soort bewonderaars.

Natuurlijk hoeft een boek na zo'n constatering van een breuk, die maar niet helen wil, nog niet verworpen te worden. Daar is meestal meer voor nodig. In het geval van Vanvugt is dat meer er ruimschoots, maar het zou best hebben kunnen zijn dat dit het enige punt van kritiek was geweest.

Met voorbeelden kan men eindeloos doorgaan, maar ik neem aan dat deze twee gevallen mijn bedoeling wel duidelijk maken. In Merlyn hebben een aantal stukken gestaan waarin een gedicht of roman veroordeeld wordt omdat er een registreerbare breuk in voorkomt, die niet als functioneel binnen een groter verband verklaard kon worden. Het stuk van d'Oliveira over Hoorniks lang gedicht *De vis*, in III/3, is er een goed voorbeeld van, evenals zijn bespreking van Slauerhoffs *Boegbeeld* in I/4. Over een roman die het ondermeer om die reden niet haalde, heb ik zelf geschreven: Polets *Breekwater* (I/5). Ook werk waarin een radicale perspectief-verschuiving voorkomt die wel functioneel bleek te zijn, heb ik enkele malen behandeld: *Max Havelaar* en *De god Denkbaar Denkbaar de god*. De lezer die de eis van coherentie in uitgebreide analyses aan de orde gesteld wil zien, kan bij die stukken terecht. Opstellen waarin een tekst op samenhang geanalyseerd wordt zonder dat er breuken geconstateerd worden, zijn er natuurlijk ook ruimschoots geweest (een aantal analyses van d'Oliveira, Fens over *Het behouden huis* etc.).

XIII

Rest één punt: zijn er algemene normen op te stellen voor het oordeel op basis van de structurele analyse?

Nauwelijks. Omdat de analyse zich richt op de individuele eigenschappen van het werk, de eenmaligheid ervan, zal ook het oordeel daarop betrekking hebben.

Hoogstens zijn er enkele algemene aspecten te noemen, die bij iedere analyse, en dus bij ieder oordeel, tepas zullen komen. Dat zijn dan:

Het alsof-kader en zijn werking. De details mogen niet in strijd zijn met het alsof-kader. Verder moet een radicale verschuiving voor de lezer een functie hebben (maar die kan weer alleen in de analyse zelf bepaald worden).

Consistentie. Niet alleen van het alsof-kader kan gevergd worden dat het gelijk blijft of functioneel verandert, ook voor de compositie,

de stijl, de ‘psychologie’ etc. geldt deze eis, die ook omschreven kan worden als: eenheid.

Integratie. Een litterair werk kan recht toe recht aan lopen als een kanaal of meanderen als een rivier, maar de bochten mogen nooit afgesneden worden. Een losgeraakt onderdeel, dat geen functie binnen het geheel heeft, kan op zichzelf heel mooi zijn, maar bij de structurele analyse zal het negatief gewaardeerd worden. Overigens is niets zo moeilijk vast te stellen als de mate waarin een detail geïntegreerd is in een totaal dat men leert kennen juist via de details.

De aard van de gecreëerde werkelijkheid. Een analyse mikt uiteindelijk op inzicht in de realiteit, die door het boek opgeroepen wordt. Ook over de eigenschappen van die eenmalige werkelijkheid is een oordeel uit te spreken. Het is bijvoorbeeld mogelijk, de draagwijdte van een bepaalde, in het boek geïndividualiseerde, problematiek vast te leggen, al voel ik daar persoonlijk weinig voor.

Veel meer waarde hecht ik aan een eigenschap van de literaire werkelijkheid waar ik alleen onder voorbehoud een algemene term voor kan gebruiken: zijn gecompliceerdheid. Analyseren is iets heel anders dan ‘met eigen woorden navertellen’, dus vereenvoudigen. De analysant probeert niet nog eens hetzelfde te doen wat de schrijver al deed, - waarom zou hij? Degenen die een analyserende werkwijze veroordelen omdat men daarmee nooit het meest fundamentele kan raken, dat wat de schrijver aan onherhaalbaars in zijn werk heeft vastgelegd, halen twee dingen door elkaar. De analysant probeert niet dat onachterhaalbare te begrijpen, evenmin als een geoloog de aarde probeert te begrijpen (en die is niet eens door mensen gemaakt!). Hij probeert met rationele middelen door te dringen in iets dat gedeeltelijk niet-rationeel ontstond; analyseren is uit de aard der zaak iets volstrekt anders dan creëren.

Het ‘ontsnappen’ van het meest essentiële in een werk aan de jagende analysant betekent niet dat deze het spel verliest. Hoe langer hij gespannen jaagt, hoe groter de waarde van het werk in zijn ogen. Dat hij ooit helemaal achter de geheimen komt (het werk overbodig maakt omdat de analyse er is) dat moet hij zich maar niet in zijn hoofd halen. Het is ook zijn doel niet. Hij trekt niet iets van het geanalyseerde werk af, maar voegt er wat aan toe; hij geeft zijn lezers een landkaart mee maar maakt de reis niet overbodig.

Dat hij zelden vertelt hoe groot het verschil is tussen zijn verslag en het gedicht of verhaal, dat spreekt vanzelf. Zijn rapport gehoor-

zaamt aan eigen wetten van compositie, die met het besproken boek niets te maken hebben.

Deze vier aspecten zullen bij de meeste analyses wel ter sprake komen. Maar hoe, en in welke volgorde, en met welk resultaat, juist dat hangt van het individuele geval af. Over het waarde-oordeel valt dus buiten de concrete analyse om slechts in heel algemene termen te spreken. Ieder werk, zegt Wolfgang Kayser in *Literarische Wertung und Interpretation* (het beste essay dat ik over deze materie ken), ieder werk verschaft zelf aan de beschouwer de normen voor zijn oordeel.* Algemene normen zie ik niet, behalve de zoëven opgesomde ‘eisen’, die aansluiten bij mijn definitie van het litteraire werk, maar die pas effectief worden tijdens de op een bepaald object gerichte analyse.

XIV

Om tenslotte terug te keren naar een inmiddels verweg liggend uitgangspunt: wat is er waar gebleken van de bewering dat de structurele analyse alleen zin zou hebben bij werk waar de analysant positief tegenover staat, of zelfs van de uitspraak van Bomhoff: ‘deze interpretatie, wil ze zinvol zijn, (kan) alleen geschieden in functie van de oorspronkelijke waardering’?

Niets, want het omgekeerde is waar. Een analyse van een boek waar men als lezer koel tegenover staat, kan een positief resultaat hebben. Men zal er niet zo gauw aan beginnen, maar dat is iets anders.

Velen zullen dit een griezelig standpunt vinden, voor mij is het in overeenstemming met mijn ervaring dat ‘de oorspronkelijke waardering’ vaak nogal zonderling uitvalt (een draaiorgelmuziekje kan prettiger in het gehoor liggen dan *Das Musikalische Opfer*), en dat ik anderzijds van heel wat boeken zeggen kan: ik vind ze groot maar beleef er weinig leesplezier aan. De structurele analyse maakt het één los van het ander, en kan het niveau van *Das Musikalische Opfer* vaststellen zonder gehinderd te worden door het feit dat men vaak meer zin heeft in *De klok* van Arnemuiden.

* 82: Ik kan het niet laten, mee te delen dat ik in *Beperkingen* (Utrecht 82) heel wat verstandiger schrijf over de plaats van normen in het waarde-oordeel.

Anti, On- en Niet-wetenschappelijk

In zijn belangwekkende reactie op d'Oliveira's principiële kritiek (waar d'Oliveira op zijn beurt wel weer op in zal gaan), maakt de heer Kamerbeek enkele opmerkingen die niet alleen zijn opponent, maar de hele positie van Merlyn ten opzichte van de wetenschap betreffen. Opmerkingen die ik met verbazing gelezen heb. De gelijkstelling van 'stoffig museaal' en 'degelijk wetenschappelijk' zou geen van de drie Merlyn-redacteuren voor zijn rekening willen nemen, en wel precies om de redenen die Kamerbeek zelf verderop noemt: een dergelijke anti-wetenschappelijkheid zou van een botte bêtise zijn.

Even onjuist is daarom de conclusie die Kamerbeek trekt uit deze alleen door hemzelf aangebrachte equatie, namelijk dat in de opmerking van d'Oliveira over Forum der Letteren ambivalentie ten opzichte van het begrip 'wetenschap' aan de dag zou treden. Wat Kamerbeek daarover te berde brengt, raakt niet alleen d'Oliveira; het is zelfs uitdrukkelijk tot de hele redactie gericht. In ons eerste nummer stond een *Ter inleiding*, waarvan de laatste zin luidde: '*Merlyn* kan dus misschien niet alleen plaats bieden aan essayisten met een in Nederland nog niet ingeburgerde houding, het kan óók nog een noodzakelijke brug vormen tussen universitaire literatuurbeschouwing en dag- en weekbladkritiek, die op het ogenblik niet de minste notitie van elkaar nemen'.

Deze beginsel-verklaring, en in het bijzonder de laatste zin ervan, is herhaaldelijk in besprekingen van Merlyn geciteerd, en niet zelden honend. Waarom? Omdat het daaruit blijkende respect voor de wetenschap op zich zelf al velen in ons land, vooral onder de recensenten, polemisch aandoet. Er kan uit opgemaakt worden, dat wij de positie van Merlyn onder meer willen omschrijven als 'tussen universiteit en krant in'. Nu deze houding door Kamerbeek uitgelegd wordt als 'ambivalent', wil ik graag, voor eigen rekening, een kleine precisering aanbrengen.

Niet voor niets óók al in het eerste nummer van Merlyn, behandelde ik twee boeken over Couperus, die beide uit de wetenschappelijke hoek kwamen: dat van Van Tricht, en dat van Blok. Het eerste verwierp ik vrijwel integraal, vanwege de onwetenschappelijkheid, en dat oordeel heb ik uitgebreid geadstrueerd. Men kan het

daarmee oneens zijn, maar dat uit mijn stuk anti-wetenschappelijkheid zou blijken, dat zou ik waargemaakt willen zien. Over het boek van Blok, ‘droog-wetenschappelijk’ genoeg zou ik zeggen, was mijn oordeel gunstig, op een enkel punt na, namelijk daar waar ik meende dat de auteur methodisch niet consequent geweest is. Op deze wijze hield ik de discussie binnen de wetenschappelijke sfeer, dat wil zeggen: aanvaardde ik het wetenschappelijke uitgangspunt van de schrijver. Ook dat heb ik expliciet te kennen gegeven. Bij een eerste nummer van een nieuw tijdschrift moet men er zorg voor dragen dat de bedoelingen van het blad duidelijk uitkomen. Vandaar dat wij nauwkeurig gepland hebben, welke onderwerpen ieder van ons ter sprake zou brengen; en vandaar dat ik een stuk heb geschreven dat blijkt gaf van een positieve instelling ten opzichte van de wetenschap.

Maar, kan men zeggen, waarom een *brug* tussen universiteit en krant, en niet gewoon maar een wetenschappelijk tijdschrift zonder meer? In de eerste plaats omdat er al een tijdschrift bestaat (Forum der Letteren), dat die functie vervullen kan, en in de tweede plaats, omdat Merlyn weliswaar niet anti-wetenschappelijk is, en evenmin onwetenschappelijk, maar daarom nog niet zonder meer tot de wetenschappelijke tijdschriften gerekend kan worden.

Het strikt wetenschappelijke tijdschrift streeft naar een algemeen inzicht. Het concrete feit is daarvoor uiterst belangrijk, maar het einddoel ligt verder weg. (Ik zeg uitdrukkelijk: *einddoel*!). Het zijn niet de eigenschappen van een bepaald verschijnsel waar het tenslotte om gaat, maar de eigenschappen van de werkelijkheid waarvan dat ene verschijnsel deel uitmaakt.

De recensent in dag- en weekblad daarentegen heeft geen ander doel dan het beschouwen van één object - een gedicht, een bundel, een roman, een oeuvre, het kan van alles zijn - en het uitspreken van een oordeel daarover. Dat wil zeggen: het op zijn specifieke wijze inpassen in een groter geheel.

Daartussen staat Merlyn. Ons doel is niet het algemeen geldende, maar het voor één object kenmerkende, dus het vastleggen van dingen die wetenschappelijk wel relevant zijn of althans kunnen worden, maar die niet *om die reden* door ons opgespoord worden. Wanneer wij de structuur van een bepaald werk onderzoeken, streven wij bijvoorbeeld niet naar een dieper inzicht omtrent het begrip structuur in het algemeen. Wij willen weten: hoe zit dat ene werk in elkaar, en wat heeft deze organisatie voor gevolgen voor dit

ene geval. De vraag in hoeverre de resultaten van het onderzoek voor verdergaande wetenschappelijke activiteit bruikbaar zijn, is niet bepalend voor onze bezigheden.

De norm van feitelijke toetsbaarheid, en daarmee de methoden die gevolgd worden kan men echter als ‘wetenschappelijk’ karakteriseren. Wanneer Kamerbeek mij wijzen kan op een onwetenschappelijke gedachtegang (over anti-wetenschappelijkheid weiger ik te discussiëren), zal ik mij ‘touché’ voelen, en mijn leven trachten te beteren.

Wie het zo wil zien, kan Merlyn dus zelfs nog wel wetenschappelijk noemen, maar dan in de betekenis van: op wetenschappelijk verantwoorde wijze zich bezig houdend met afzonderlijke objecten, zonder (doorgaans) een ander doel dan het begrijpen van die geïsoleerde literaire uitingen. Een honorabel onderdeel van het wetenschappelijk bedrijf. Dat wij soms wat minder voorzichtig zullen zijn dan de wetenschapsman dient te blijven, is een gevolg van het feit dat wij ons niet steeds behoeven af te vragen of een of andere observatie of zelfs een premisse wel in overeenstemming is met de stand van de wetenschap op een bepaald moment. Wij kunnen ons een wat meer experimenterende houding veroorloven, en de stethoscoop voor ons eigen genoegen eens op de voetzolen van de patiënt zetten, terwijl het medisch vaststaat dat de moeilijkheden in de borstkas zitten.

Anti-wetenschappelijkheid getuigt van bothed, dat ben ik roerend met Kamerbeek eens. Maar niet minder bot, en even gevaarlijk, vind ik de vanzelfsprekendheid waarmee bij ons twee groepen mensen die zich op verschillende wijze met het zelfde, de literatuur, bezig houden, elkaar negeren of hoogstens in stekelige en rancuneuze terzijdes notitie van elkaar nemen. Ik ben er zeker van dat Kamerbeek dit met mij eens is. Wetenschap staat niet tegenover de krant, het is iets anders. Merlyn kan voor beide een ‘Fundgrube’ zijn, zowel materiaal aan de wetenschapsman biedend voor zijn verdergaande onderzoek als aan de recensent voor een gefundeerd oordeel, en bovendien de lezers afgeronde betogen sui generis bieden. Een ambitieus maar bepaald niet anti-wetenschappelijk programma.

Een positie-bepaling tegenover de ‘school van Hellinga’, zoals Kamerbeek van ons vraagt, lijkt mij minder klemmend dan hem. (Bestaat die school trouwens wel echt? Wie boeken op wil noemen waaruit dat zou moeten blijken, komt niet ver.) In ieder geval, een

principiële grensafbakening ten opzichte van een bepaalde wetenschapsman of groep, is voor het moment minder dringend dan het bespreken van concrete uitingen. Als de ‘Hellings-school’ binnenkort met een nieuw boek komt, zullen wij daar zeker de nodige aandacht aan besteden, zonder echter de doelstelling zelf in het geding te brengen (of misschien wel, maar dan zo dat het verschil met de onze niet behandeld wordt als kwalitatief). Voorlopig hebben wij meer te maken met bijvoorbeeld de New Critics, omdat hun doelstelling niet zelden aan de onze verwant is (meer niet); hun methode echter wisselt per geval, en veel van onze gading hebben wij dáár nog niet gevonden.

Tenslotte: dat wij bij onze strooptochten bij algemene problemen terecht komen aan de ene kant, en bij (concluderende) waarde-oordelen aan de andere, dat spreekt vanzelf. Soms zullen wij dus pure wetenschap bedrijven, dan weer recht op en nere kritiek. Dergelijke ‘grensoverschrijdingen’ horen bij onze tussenpositie.

Dit alles zeg ik voor eigen rekening, uiteraard. De andere redacteurs (en onze medewerkers) zijn het mogelijk niet steeds met mij eens. Ook dat lijkt mij alleen maar een voordeel, zolang één ding wel degelijk voor allen geldt: het verwerpen van de anti-wetenschappelijkheid die in ons land helaas zo vaak bon ton is. Eén van de plezierigste consequenties van ons uitgangspunt is dat wij kunnen buurten bij de strikt wetenschappelijke tijdschriften. En ik bedoel niet ‘slumming’.*

* 82: Dat ik het standpunt van d'Oliveira ook wetenschappelijk alleszins verdedigbaar acht, wil ik, *par acquit de conscience*, niet verzwijgen. Het ging niet om een ‘gelijk’ maar om een keuze, en daarin sta ik nog steeds aanzienlijk dichter bij mijn toenmalige mede-redacteur.

De organisatie van Max Havelaar

I

Over *Max Havelaar* schrijven lijkt onbegonnen werk. Ik durf er dan ook alleen aan te beginnen na een rigoureuze inperking van het probleemveld: in dit stuk gaat het om het geval Multatuli, en niet om het geval Douwes Dekker; om de wijze waarop de *schrijver* een litteraire vorm gaf aan een sociaal en individueel probleem, niet om het gelijk of ongelijk van een goede of slechte *ambtenaar*.

Dat wij, ook bij dit uitgangspunt, uiteindelijk terecht komen bij ‘de zaak van de Javaan’ en niet bij de eerste tand van kleine Max, dat is een kwestie van niveau waar verder weinig over te zeggen valt. In ieder geval zou het onjuist zijn om uit protest tegen hen die blijven nakaarten over de deugden en ondeugden van de ambtenaar Douwes Dekker (in plaats van hun aandacht te richten op de kwaliteiten van de schrijver Multatuli), om uit louter contramine dus te beweren dat die ‘zaak’ voor het inzicht in het boek van geen belang zou zijn. Het is duidelijk dat *Max Havelaar* in zijn hele opzet draait om de voordracht juist daarvan. Zowel in het verhaal van Droogstoppel, waar het boek mee begint, als in het eigenlijke Havelaar-verhaal dat er de kern van vormt, staan alle wegwijzers naar dat ene punt gericht. En het pamflet van een kleine drie pagina's waar het boek mee eindigt, maakt een radicaal eind aan het misverstand dat bij bepaalde lezers postgevat mocht hebben, namelijk dat het ‘maar om een mooi verhaal gaat’.

Maar wacht, al een eeuw lang mopperen de Batavi dat Multatuli niet de romanvorm had mogen kiezen. Waarom schreef hij niet een recht op en neer betoog, ridder zonder vrees of blaam, open vizier? En inderdaad, de omweg van de roman heeft, bij tendenslitteratuur, iets van huichelarij. Multatuli zelf sprak over de leugen van de schone vorm. Even eenvoudig als dit verwijt zelf, is echter het weerwoord erop: de enige maatstaf is, altijd weer, de vraag of de vorm efficiënt is. Een Multatuli die van start zou zijn gegaan met een *pamflet* van een paar honderd pagina's, men moet er niet aan denken. Waarschijnlijk zou hij niet veel meer geworden zijn dan de Van der Putten van 1860,* met hooguit kans op een latere

* 82: Van der Putten was een ambtenaar die zich hardnekkig tegen een hem aangedaan (feitelijk of vermeend) onrecht probeerde te verweren. Hij is in die twintig jaar volledig vergeten...

ontdekking door curiositeitenjagers: een singulier talent onder de kankeraars!

De morele verdienste van de auteur (dat is: de verhouding van het verhaal tot de werkelijkheid) is voor mijn beschouwing van geen belang. Hetzelfde geldt voor de latere geschiedenis van *Max Havelaar*, politiek of litterair, en niet minder voor de noten, nagekomen commentaar van de auteur zelf. De ‘rilling’ die na de publicatie van het boek door het land ging, gaat alleen de historicus aan, al wordt door een dergelijk bewijs van doeltreffendheid wel onze nieuwsgierigheid geprikkeld naar de litteraire middelen die een auteur te baat genomen heeft om een zo uitzonderlijk effect te sorteren.

De hele roman is, zoals gezegd, gericht op het voordragen van een ‘zaak’. Hoe - dat is eigenlijk de enige vraag die ik stel - hoe gebeurt dat; op welke wijze wordt ieder aspect van het verhaal, de compositie (in grote lijnen en in detail) even goed als de persoonstypering en de stijl, dienstbaar gemaakt aan één doel. Oftewel: hoe staat het met de organisatie van de Havelaar.

Ik gebruik dit woord ‘organisatie’ in plaats van bouw of opbouw, omdat het minder exclusief verwijst naar het compositorische aspect. Het laat meer vrijheid om bijvoorbeeld de tekening van de figuren evenzeer au sérieux te nemen als de wijze waarop het boek in elkaar zit, en om anderzijds alleen die aspecten van de compositie te beschouwen die relevant zijn voor het buitenlitteraire doel dat Multatuli zich gesteld had.

Voortdurend zal ik in het volgende opmerkingen maken die men ook bij anderen kan vinden; ik denk vooral aan de Engelse lezing van R.P. Meijer en aan het opstel van Brandt Corstius in *100 jaar Max Havelaar*. Dat is onvermijdelijk. Mijn betoog onderscheidt zich niet door de materie die er in behandeld wordt, maar alleen door het perspectief waaruit alles gezien wordt. Een wat maniakaal perspectief, maar *Max Havelaar* is een maniakaal boek.

Genoeg didactiek, de beurt is aan de literatuur. Alleen nog dit: de druk die ik gebruikt heb is die van 1950, Volledige Werken I (Van Oorschoot, Amsterdam), aangezien iedere lezer daar gemakkelijk over beschikken kan.

II

Een zonderling boek is het, deze *Max Havelaar*. Een roman, twee romans zelfs, waarvan de een uit de ander voortkomt, doorspekt met uitweidingen, uitweidingen over uitweidingen, tafelpraat, politiek-geografische beschrijvingen, een afgeronde novelle, gedichten (allerlei werk, denkt de lezer soms malicieus, dat de auteur in portefeuille had) en de hele ratjetoe plotseling afgebroken en vervolgd in een als ‘opdracht aan de koning’ geschreven schotschrift!

Na een dedicatie opent het boek met een dialoogje dat het karakter heeft van een defensief motto. Deze verdediging (tegen het verwijt van zelfingenomenheid vooral) komt rijkelijk vroeg, maar, naar de latere aanvallen op Multatuli te oordelen, was het nog niet duidelijk genoeg.

Dan komt het eigenlijke boek. Dat begint met een roman, waarvan de makelaar Droogstoppel schrijver en hoofdpersoon is (roman A). In de traditie van de Engelse humoristen wordt een kleine kring van Amsterdamse burgerlieden getekend. Droogstoppel schrijft zijn boek uit zakelijke overwegingen en zal daarbij gebruik maken van het materiaal dat hij van een gesjochten jeugdvriend - die wij alleen onder de bijnaam ‘de Sjaalman’ leren kennen - gekregen heeft. Hij moet daarbij een beroep doen op zijn zoon Frits, en vooral op de jonge Duitser Stern. Roman A komt niet verder dan het verhaal hoe Stern's aandeel geschreven wordt, en voorgelezen op de krans van een zakenrelatie, met het lopende commentaar van de verteller, Droogstoppel. De volle aandacht wordt op deze wijze gericht op roman B (Sterns boek) die men ‘de eigenlijke Max Havelaar’ zou kunnen noemen. De dubbeltitel MAX HAVELAAR of *De koffieveilingen der Nederlandse Handelmaatschappij* weerspiegelt natuurlijk deze opzet van twee verhalen met het accent op B.

De centrale figuur, Max Havelaar, komt pas op p. 77 voor het eerst op het toneel. Het boek begint op p. 11, roman B op p. 53. Wel mag men aannemen dat Havelaar en Sjaalman identiek zijn, maar dat wordt pas later, tegen het slot van het boek, duidelijk gemaakt, of tenminste gesuggereerd. Sjaalman is hoogstens Havelaar incognito, in het begin zelfs moeilijk met zijn alter ego in verband te brengen.

Roman B verhaalt het drama van de Indische ambtenaar Havelaar, die in conflict komt met zijn superieuren, en dan ontslag neemt. Zijn lotgevallen worden verteld door Stern, met de feiten die hem

uit ‘het pak van Sjaalman’ ter beschikking staan. Deze illusie wordt door Multatuli tot het eind toe gehandhaafd (zie bijvoorbeeld p. 227, waar Droogstoppel verklaart, niet te begrijpen waarom Stern zo tekeer gaat tegen de regering), maar een volledige gelijkstelling van de *ik* van roman B met Stern, is zeker onjuist. Eerder is die ik de onpersoonlijke verteller van veel negentiende-eeuwse romans, de op een bergtop zittende allesweter. Stern kan perslot van heel wat van de zaken waar de ik zich over uitsprekt, niets afweten; zijn bron wordt niet voor niets van het begin af aan vermeld. Hij is - verwickelingen kan men tot in de kleinste onderdelen verwachten - de *schrijver* van roman B, die zelf weer een onpersoonlijke *ik* creëert, één die weet wat Sjaalman weet.

Roman A en B eindigen op het zelfde ogenblik, en op een heel merkwaardige wijze. De twee vertellers, Droogstoppel en Stern, worden met zachte en harde hand uit het boek verwijderd. Het is als het ware uit met de literatuur. De laatste paar bladzijden zijn in pamfletvorm geschreven.

Verskillende beschouwers (Brandt Corstius en De Leeuwe, in *100 jaar Max Havelaar*, bijvoorbeeld) noemen Multatuli een personage uit *Max Havelaar*, ongetwijfeld omdat hij in de laatste pagina's van het boek genoemd wordt. Dat lijkt mij onjuist. Als schrijver van het hele werk wordt *hij* vermeld. Wanneer hij zelf het woord neemt, betekent dat, dat er een totaal nieuwe situatie geschapen wordt. Het is van geen enkel belang dat de eigenlijke naam van de auteur ‘Douwes Dekker’ is; dat is literatuurgeschiedenis. Voor de lezer heet de schrijver Multatuli. Voor hem gebeurt er dus niets anders dan dat met een coup d'état, waarbij de schrijver zelf de macht in handen neemt, de roman eindigt, en een schotschrift begint.

Natuurlijk behoren deze laatste bladzijden integraal tot het boek (het is van een litterair standpunt onbegrijpelijk dat Van Lennep ze heeft willen supprimeren!), maar Multatuli wordt uitdrukkelijk niet als roman-figuur geïntroduceerd. Er staat letterlijk: ‘Ja, ik, Multatuli “die veel gedragen heb” neem de pen op’. Ook is er geen sprake van dat men van dit ogenblik af Havelaar met Multatuli zou mogen identificeren, al zegt Havelaar dingen als: ‘Ik heb veel geleden’. Dergelijke beweringen, die men in veel beschouwingen tegenkomt, spruiten natuurlijk voort uit de biografische kennis omtrent Douwes Dekker-Multatuli, maar zij zijn in strijd met wat het boek stelt. Daarin wordt zelfs uitdrukkelijk Havelaar als *romanfiguur* gehandhaafd: ‘ik ben geen vliegenreddende dichter, geen

zachtmoedige dromer, als de getrapte Havelaar', schrijft Multatuli op p. 294. Duidelijker had hij zich niet kunnen distantieren van zijn hoofdpersoon.

Wat, een paar bladzijden voor het slot, gebeurt, is dat daar de hele basissituatie* verandert. Niet een imaginaire Droogstoppel of Stern vertelt zijn verhaal, maar een Multatuli van vlees en bloed spreekt tot een even reële lezer en vooral tot koning Willem III, van wiens vleselijke bestaan nog ettelijke getuigen rondlopen. Tussen de 'ik' van deze laatste pagina's en de auteur staat niemand meer. Vandaar dat hierboven van een pamflet gesproken wordt.

Het overrompelende effect van deze slottirade is vooral te danken aan de plaats waar hij staat. Hij wordt bijvoorbeeld niet als 'voorwoord' of 'naschrift' immuun gemaakt. In die vorm kennen wij de inmenging van een schrijver in zijn verhaal al lang, maar dat is maar een halve inmenging want de auteur blijft vrijwillig buiten het eigenlijke boek staan. Hier echter is de passage waarin de schrijver zelf zich rechtsteeks uitsprekt integraal als onderdeel van de tekst opgenomen. Geen alledaagse gebeurtenis.

Zo zien dus de hoofdbestanddelen van het boek er uit: roman A, roman B, en pamflet. Men mag zeker van twee verschillende verhalen spreken, want A en B worden steeds zorgvuldig gescheiden gehouden. Er is geen enkele passage waar de lezer twijfelt wie er aan het woord is, Droogstoppel of Stern.

Tussen de twee verhalen zijn allerlei parallelieën en spiegeleffecten aan te wijzen, maar ook radicale tegenstellingen. Tegenóver elkaar staan zij in de eerste plaats door het verschil in décor: aan de ene kant een Nederlandse achtergrond, aan de andere kant een Indische. Hiermee correspondeert een verschil in verteltrant dat zo sterk gemarkeerd is, dat men zelfs mag spreken van aansluiting bij twee verschillende literaire tradities: A heeft familiebetrekkingen met de humor-litteratuur, en met Wolff en Deken als men wil, B hoort eerder thuis bij de romantiek van een Scott (beide worden uitdrukkelijk in *Max Havelaar* genoemd). Door deze differentiatie in toon krijgen de twee verhalen van huis uit al een verschil in allure mee, dat aan de Havelaar-tragedie onmiddellijk een bijzonder relief geeft ten opzichte van de Lauriergrachtse belevenissen.

Niet tegenstellend maar nevenschikkend is de relatie die tussen

* Zie noot op p. 196 hierna over de alternatieve term 'kernsituatie'.

roman A en B ontstaat door de kernsituatie zelf: een verhaal (B) dat geschreven wordt door een figuur uit een ander verhaal (A), en daarna voorgelezen aan andere personen uit A. Multatuli heeft uit deze opzet het optimale effect gepuurd door het Havelaar-verhaal al vast te laten vóór-lezen, door Droogstoppel wiens commentaren wij in extenso te horen krijgen maar ook door zijn kinderen en door de Rosemeyers. Zij allen zijn de eerste lezers van de door Stern opgetekende Havelaar-geschiedenis. In de weergave van hun opinies kan Multatuli allerlei bezwaren tegen zijn held bij voorbaat krachteloos maken, soms door ze Stern al vast te laten opsommen, maar meestal door het systematisch volgen van Droogstoppels reacties, waar op den duur niemand zich mee kan vereenzelvigen. (Dat zou men althans denken; in de praktijk is dat tegengevallen.) Een ander, niet minder belangrijk, gevolg van de opzet is te duidelijk om er veel woorden aan te besteden. De auteur komt op een zekere afstand van zijn hoofdfiguur te staan en maakt zich dus niet verantwoordelijk voor alle (eventuele) overdrijvingen en Schwärmereien van ‘de jonge Stern’.

Een duidelijk geval van parallelisme kan men aanwijzen in de onderlinge relaties tussen de figuren van A en B, tussen enerzijds Droogstoppel-Sjaalman, anderzijds Slijmering-Havelaar, om het opvallendste voorbeeld te noemen. Door de accentsverdeling (in roman A valt de nadruk op Droogstoppel, in B op Havelaar), zijn de twee verhalen onder meer nog twee verschillende visies op dezelfde of soortgelijke situaties.

Er is zo een continu verband, tegenstellend of juist paralleliserend, tussen A en B. In concreto wordt dit verband tot stand gebracht door honderden verwijzingen. Die handjes met uitgestoken wijsvingers staan allemaal van A naar B gericht, - een van de vele middelen waarmee het Havelaar-verhaal in het centrum geplaatst wordt.

De verwijzingen zijn de touwtjes waarmee het pak van Multatuli, dat anders wat losjes in elkaar zou zitten, tot een stevig geheel samengebonden wordt. Een systematisch onderzoek naar aard en frequentie ervan zou te ver voeren op de weg van een complete compositie-analyse. Ik beperk mij daarom tot de behandeling van één samenhangende groep, en wel van die welke betrekking heeft op de identificatie Sjaalman-Havelaar. Dat de heer Douwes Dekker voor beide figuren model heeft gestaan, is weer irrelevant voor mijn vraagstelling; het gaat er om, na te gaan hoe in het boek zelf de

twee figuren met elkaar in verband gebracht worden.

Als de lezer op pagina 80 de beschrijving van Havelaars uiterlijk voorgezet krijgt: ‘grote flauw-blauwe ogen [die] vuur schoten als een groot denkbeeld hem beheerste, [...] blonde haren hingen sluik langs de slapen’, herinnert hij zich die van Sjaalman bij zijn entree (p. 23): ‘Hy had dan ook wel iets van een Duitser, en van een reiziger ook. Hy was zeer blond, had blauwe ogen, en in houding en kleding iets dat den vreemdeling verraadde’, en op p. 26: ‘Nog zie ik zyn ogen flikkeren - anders zagen ze flauw - etc.’ Al mag men niet zo ver gaan als Brandt Corstius (die schijnt te veronderstellen, of op zijn minst mogelijk te achten, dat Sjaalman zijn levensverhaal zelf opschrijft), de lezer houdt toch wel van het eerste moment af rekening met een zekere identiteit, omdat Stern zijn materiaal over Havelaar nu eenmaal aan Sjaalmans pak ontleent. Een klein trekje als fysieke gelijkenis helpt mee, deze voorstelling te versterken, al is het voorlopig nog lang niet zo ver dat de lezer gaat vermoeden dat de twee werkelijk dezelfde persoon zouden zijn, gezien door de ogen van beurtelings Droogstoppel en Stern.

Ondertussen, al vroeg treden er ook andere indicaties op in de richting van een identiteit der twee figuren. Van een Havelaar mag men verwachten wat er van Sjaalman uit zijn jeugd verteld wordt: dat hij een kameraadje helpt als iedereen hem in de steek heeft gelaten (het verhaal van de Griek). De reactie van Droogstoppel, de geredde, versterkt het verband nog: ‘Hy bemoeide zich altyd met dingen die hem niet aangingen’, en de lezer denkt daarbij: maar zelfs de belangen van bv. Droogstoppel probeert hij te dienen, zoals Havelaar zelfs de koffieveilingen van de Nederlandse Handelmaatschappij - en wat kan verder van hem afstaan - poogt te redden.

Heel hecht wordt het verband tussen de bijfiguur uit het ene verhaal en de hoofdfiguur uit het andere, door de wijze waarop de onderwerpen uit het pak van Sjaalman echoën in het tafelgesprek van Havelaar. Op zijn minst toch heeft Stern geprobeerd een portret te schilderen van de man wiens ‘pak’ hem ter beschikking stond! Dat dit bijna het pak van Havelaar genoemd zou kunnen worden, bewijzen de woorden van Stern op p. 279: ‘Havelaar heeft in dien tyd veel geleden, hy heeft zyn gezin zien lyden - *de geschriften die voor my liggen, getuigen daarvan!* - en...’ (cursief van mij).

Toch, in ronde woorden worden Sjaalman en Havelaar nergens

gelijk gesteld. Wel spreekt Droogstoppel, naar aanleiding alweer van het fameuze pak, over ‘brieven, of liever het waren slechts afschriften, doch hy scheen daarmee zeker plan te hebben, want alles was door andere personen getekend voor: gelykluidend met het oorspronkelyke’ (p. 44), wat op zijn minst een aankondiging is van komende dingen, bijna een gezien-tekening door Droogstoppel onder de documenten die in het andere verhaal afgeschreven zullen worden! Maar als volstrekte identiteit van de twee figuren Multatuli's bedoeling was geweest, zou men juist van Droogstoppel op een of ander moment een commentaar hebben gekregen in de trant van ‘die Havelaar heeft zijn verdiende loon gekregen’. Hij spreekt zich echter alleen over de Sjaalman uit, tot in zijn laatste woorden. Immers, na de slotzinnen van B: ‘Havelaar doolde arm en verlaten rond. Hy zocht...’ (exit Stern), komt Droogstoppel op de proppen met: ‘Die Sjaalman en zyn vrouw...’, om vervolgens door Multatuli het boek uitgetrapt te worden. Bijna, voelt de lezer, zijn Sjaalman en Havelaar hier samengekomen, en daarmee A en B. Dat het raadseltje (wie is Sjaalman, is het Havelaar?) *net niet* opgelost wordt, markeert de breuk in het boek tussen roman- en pamfletgedeelte des te sterker.

Samenvattend kan men zeggen: Stern heeft een biografie van Sjaalman willen schrijven, die zo precies mogelijk de werkelijkheid weergeeft. Vandaar dat de levensomstandigheden van Sjaalman, zijn armoede, de samenstelling van zijn gezin, zo nauwkeurig kloppen met wat die van Havelaar geworden moeten zijn na het laatste wat over hem verteld wordt: ‘Havelaar doolde arm en verlaten rond’.

Als men het zó ziet, is Havelaar eigenlijk een gewone romanfiguur wiens hele leven verteld wordt: de voorgeschiedenis in gesprekken, de crisis in zijn bestaan rechtstreeks en in extenso, en de nasleep daarvan in de Sjaalman-figuur. Alleen staan de feiten wat door elkaar, en worden zelfs in twee gescheiden verhalen verteld, waarvan de *laatste* eindigt, waar de *eerste* begint. Een Havelaar-itinerarium zou er anders uitzien.

Het hele effect van het boek, zijn eigen-aard, komt uit deze radicale verstoring van het conventionele patroon voort, dit en uit het feit dat het niet eens als een behoorlijke roman eindigt. Men moet met veroordelende termen als ‘chaotische compositie’ altijd erg oppassen...

Multatuli zelf heeft, dat mag men wel aannemen, in zijn achter-

hoofd Havelaar en Sjaalman wel degelijk als dezelfde persoon beschouwd. In zijn *Brief aan den Gouverneur-Generaal in ruste* (onderdeel van *Max Havelaar aan Multatuli*, Volledige Werken I, p. 391; geschreven in 1860), spreekt Max Havelaar uitdrukkelijk van ‘myn pak’. En wie, een beetje terecht, vindt dat ik mijn argumenten niet aan ander werk van Multatuli mag ontleen, geef ik de bijna-laatste woorden van *Max Havelaar* ter overpeinzing: is het de wil van de koning dat ‘de Havelaars worden bespat door den modder van Slymeringen en Droogstoppels?’ Droogstoppel heeft met geen woord gerept van Havelaar, hij heeft zich alleen over Sjaalman uitgelaten.

Het lijkt allemaal wat overdreven serieus, dit gepriegel over de vraag wie wie is. Maar het is mij ook niet te doen om de oplossing dáárvan (ik ben tevreden met de formule: Havelaar is Sterns versie van Sjaalman, zij zijn dus wel-en-niet identiek), maar om de wijze waarop de lezer door Multatuli in spanning gehouden wordt, en geleidelijk steeds meer verbanden in het boek gaat zien, waar hij aanvankelijk slechts grillige zig-zag bewegingen onderscheidde.

De honderden verwijzingen van roman A naar roman B geven *Max Havelaar* die geslotenheid, die voor ieder boek van formaat onontbeerlijk is. Maar hoe zit het met het ‘pamflet’? Hangt dat niet als een los eindje aan de dooreengevlochten verhalen?

Zeker niet. Het is, zoals Multatuli zelf al zei, ‘als by de Paradysvogel. Het ding is om zyn staart geschapen’. Iedere regel van het pamflet houdt een verwijzing in naar alles wat er vóór staat, gevolgd door enkele conclusies daaruit. Men zou zich roman B nog los kunnen voorstellen, zonder de aankleding van A dus (al zou dat het effect grotendeels te niet doen), maar de staart zit onlosmakelijk vast aan de rest. Het pamflet doet niets anders dan vaststellen: misschien is het allemaal niet precies zo gebeurd, maar het zou gebeurd *kunnen* zijn. Zó vergaat het hen die handelen als Havelaar. En uit die situatie trekt Multatuli in de slottirade zijn conclusies. ‘Wederlegging der HOOFDSTREKKING van myn werk is onmogelyk’, staat er. En daarop volgt de aankondiging van toekomstige handelingen om de toestand te verbeteren. De *Havelaar* wordt door dit pamflet-slot de eerste van die handelingen.

Toch, uit de lucht vallen komt het schotschrift niet helemaal. De schok zou ook wel té groot geweest zijn, en daardoor weer zijn kracht verliezen, als hij in het voorgaande niet aangekondigd en

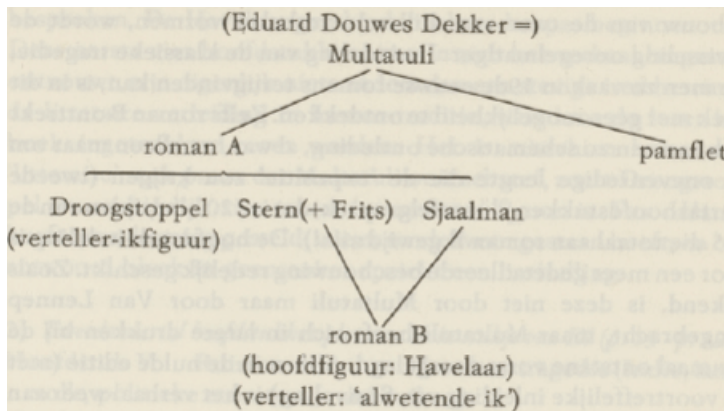
voorbereid was. Wanneer Droogstoppel (p. 48) in zijn gekke opsomming van personen voor wie zijn boek van belang is, uitroept: 'Myn boek *moet* de wereld in', preludeert dat heel duidelijk op Multatuli's emotionele: 'Ik *zal* gelezen worden!' (p. 292, in het pamflet). Van dit soort traits-d'union zijn er weer ontelbare. Alleen al de passages waarin de lezer te horen krijgt dat later zal blijken waarom het boek van belang is voor de koffie-veilingen van de Handelmaatschappij, vormen een hele waslijst. Het antwoord op die vraag wordt, als in een goed detective-verhaal, niet eerder dan op de laatste bladzijde gegeven: '*dit zou zeer nadelig werken op de KOFFIEVEILINGEN DER NEDERLANDSE HANDELMAATSCHAPPIJ!*' Daar pas wordt de ondertitel verklaard.

Een voorproefje van Multatuli's tactiek om de literatuur om te laten slaan in werkelijkheid (en daardoor een soort voorspel van het pamflet) kan men vinden in het commentaar, binnen het boek, op de Saïdjah-geschiedenis. Dit verhaal kan men op allerlei wijzen ontkrachten, zegt de schrijver zelf: zo zingt de Javaan niet; Saïdjah is een verlichtsel, dat ziet iedere kenner. Maar daar gaat het niet om. De Javaan wordt mishandeld! Hier is Stern aan het woord, maar het moment wordt al aangekondigd, dat Multatuli zelf de pen op zal nemen, om over zijn hele boek te zeggen, wat hier over een onderdeel wordt beweerd.

Uit deze paar opmerkingen blijkt wel dat de kanonschoten aan het eind van het vuurwerk niet helemaal onverwacht komen. Hoe verder de lezer in het boek vordert, des te voelbaarder wordt het naderende pamflet. Men kan zelfs zeggen: tegen het slot desintegreert de roman, de uitlopers van het pamflet worden zichtbaar. De exacte datering van de brieven die Havelaar wisselt met de Resident en de G.G. bijvoorbeeld, wordt door het verhaal niet vereist, maar dient alleen om de lezer de zekerheid te geven, dat hier meer aan de hand is dan een mooi en ingewikkeld verhaal. Als de klap valt, komt hij door deze tactiek van ondergrondse voorbereiding niet minder hard aan, maar hij krijgt er de extra-dimensie van onontkoombaarheid, van noodlot door. Er is waarschijnlijk niets dat zo zeer de werkelijkheidssuggestie van een boek steunt, als het gevoel bij de lezer, dat precies déze ontwikkeling onvermijdelijk was.

De 'chaotische' *Havelaar* blijkt in zijn opbouw dus wèl ingewikkeld, maar allesbehalve ondoorzichtig te zijn. Zodra men ziet wie wat

schrijft (of verondersteld wordt te schrijven) en vooral: zodra men de zin van die opzet begrijpt, is alles tot een eenvoudig schema terug te brengen.



Uit dit overzicht kan de bijzondere rol van het pamflet zonder moeite afgelezen worden, evenals de gedeeltelijke identificatiemogelijkheden tussen Havelaar, Sjaalman en Multatuli. Alleen in verticale lijn is deze partiële identificatie mogelijk, leden van 'dezelfde generatie' staan echter scherp naast elkaar. Havelaar staat onder Multatuli. Dat tussen deze twee in nog de figuur van Sjaalman geïnterpoleerd is, heeft ten gevolge dat de twee gescheiden worden, maar anderzijds *continueert* dit juist het verband. Zowel de 'fictie' als het beroep op een daarachter liggende 'werkelijkheid' (en daarmee de mogelijkheid van het pamflet, actie als eindresultaat van literatuur), worden door deze opzet gediend.

Toegegeven, zegt een niet-overtuigde lezer, de hoofdopzet van het boek is knap. Maar al die details, dat gezwam over niet ter zake doende kwesties, die geven het geheel een brokkelig aanzien en dat wordt door een paar stevige steunbalken niet verholpen.

Ik zal het boek nu op details gaan beschouwen, om aan te tonen, dat alles erin functioneel is. Als ik mij dat alleen maar verbeeld, omdat ik door een te grote sympathie de distantie verloren heb, is daar weinig aan te doen. In ieder geval kan ik duidelijk maken wat ik bedoel wanneer ik zeg: alles heeft zin, in *Max Havelaar*, - en dat is lang niet bij ieder boek mogelijk.

III

Op de voet volgen, hoe *Max Havelaar* scène voor scène opgebouwd is, komt neer op: nagaan hoe de verhalen A en B gemengd zijn, want na de eerste acht hoofdstukken die, vier bij vier, de inzet en de opbouw van de twee verschillende verhalen vormen, wordt de afwisseling onregelmatiger. De indeling van de klassieke tragedie, die men zo vaak in 19de eeuwse romans terugvinden kan, is in dit boek met geen mogelijkheid te ontdekken. Zelfs roman B onttrekt zich aan een zo schematische ontleding, al was het alleen maar om de onevenredige lengte die de ‘expositie’ zou krijgen (tweede viertal hoofdstukken plus tafelgesprek, dat is 120 bladzijden van de 215 die totaal aan roman B gewijd zijn!). De hoofdstuk-indeling is voor een meer gedetailleerde beschouwing redelijk geschikt. Zoals bekend, is deze niet door Multatuli maar door Van Lennep aangebracht, maar Multatuli heeft zich in latere drukken bij de eenmaal ontstane vorm neergelegd. Alleen in de nulde editie (met de voortreffelijke inleiding van Stuiveling) is het verhaal weer aan één stuk door gedrukt, met alleen Multatuli's eigen interlinies en strepen, maar om praktische redenen heb ik deze druk, die tenslotte pas een tiental jaren geleden verscheen, niet gebruikt. Op een enkele plaats lijkt het mij duidelijk dat Van Lennep de plank mislaat, en een scheiding aanbrengt die stoort of overbodig is (bijvoorbeeld tussen de hoofdstukken XI, XII en XIII), of juist niet waar de lezer een breuk ervaart (p. 122 in plaats van p. 121, als begin van hoofdstuk IX), maar veel doet het er niet toe. Voor mijn ontleding in scènes zal ik soms de hoofdstukindeling van Van Lennep kunnen gebruiken, soms niet. In ieder geval geef ik dat steeds duidelijk aan. De scheidslijnen die ik tussen de scènes aanbreng, snijden namelijk passages van elkaar los waarin figuren voorkomen die in verschillende verhalen thuishoren (roman A, roman B, de Saïdjah-geschiedenis, het pamflet).

Na het titelblad (p. 11), de opdracht aan Tine (p. 13) en de Barbertje-dialogoog (p. 14), begint het eigenlijke boek. Op grond van verschuivingen in décor en personages kan men de volgende hoofd- en ondergroepen onderscheiden:

1) Eerste vier hoofdstukken (p. 15 - p. 53)

Hoofdstuk I	Droogstoppel gepresenteerd.
Hoofdstuk II	Droogstoppel + Sjaalman.

Hoofdstuk III	Droogstoppel + Sjaalman + Frits.
Hoofdstuk IV	Droogstoppel + Sjaalman + Frits + Stern.

In IV wordt het plan om gezamenlijk een boek te gaan schrijven besproken. De Havelaar-geschiedenis kan dan pas beginnen.

Deze eerste vier hoofdstukken, waarin zich het verhaal langzaam ontvouwt, zijn eigenlijk niets anders dan een stevige ‘red herring’, de litteraire verleiding in humor-traditie, waardoor de lezer het boek ingetrokken moet worden. Het is misschien het meest ‘litteraire’ stuk proza dat Multatuli ooit schreef, zoals Droogstoppel waarschijnlijk zijn meest ‘verzonnen’ figuur is. Pas onlangs heeft men de vraag gesteld, wie er model voor gestaan heeft, en het antwoord bleek in geen enkel opzicht een onthulling.

2) *Tweede viertal hoofdstukken plus een klein stukje van IX (p. 53 - p. 122)*

Hoofdstuk V	Ruimste decor van Havelaar-tragedie (Indië, land, volk, politieke structuur, misbruiken).
Hoofdstuk VI	Dramatis personae: Verbrugge, regent, Duclari, zijdelings ook al de resident en Havelaar met zijn gezin.
Hoofdstuk VII	Toespitsing op tegenstelling in persoonlijkheid van Havelaar en de resident.
Hoofdstuk VIII	Toespraak tot de hoofden van Lebak (daarmee is de conflictstof gegeven) en gesprek met Verbrugge over plichtsverzuim.

The stage is set. Het stuk kan beginnen.

Van hier af wordt de indeling minder strikt, de afwisseling van de verhalen A en B kan, na de precieze behandeling van de twee coördinaten waar het hele boek op afgezet is, op onverwachter wijze gebeuren.

3) *Hoofdstuk IX en X (p. 122 - p. 136)*

Nu bij de lezer een zekere nieuwsgierigheid naar de persoon van Havelaar is gewekt, wordt Droogstoppel weer ten tonele gebracht. Hier en in volgende passages figureren zijn tirades als intermezzi, die ontspanning of uitstel van spanning meebrengen.

4) *Hoofdstuk XI - midden hoofdstuk XIV (p. 136 - p. 185)*

Het tafel- en galerijgesprek. Havelaar wordt ten voeten uit getekend, zijn verleden wordt in anecdotes verhaald etc. Midden in dit

deel staat een ‘uitweiding over uitweidingen’, wel op de juiste plaats mag men zeggen!

5) *Midden hoofdstuk XIV - pamflet (p. 185 - p. 292)*

Het conflict. Gezien het doorslaggevende belang van dit gedeelte van het boek, geef ik daarvan ook de ondergeleding, te meer waar deze op dezelfde wijze aangebracht is als de verdeling in hoofdgroeperingen: door middel van een wisseling in figuren (roman B wordt onderbroken door een fragment A etc.).

a) *Midden XIV - midden XVI (p. 185 - p. 225)*

Alle figuren worden in pose gezet, de Lebakse corruptie besproken (vooral die van de regent), de reacties van o.a. Verbrugge getekend. Pas op dit punt wordt de Gouverneur-Generaal geïntroduceerd. Dat de Javaan centraal zal komen te staan, blijkt uit de aankondiging van de Saïdjah-geschiedenis.

b) *Midden XVI - hoofdstuk XVII (p. 225 - p. 233)*

Droogstoppel-onderbreking, heel onverwacht want hij is vanaf p. 136 weg geweest.

c) *Hoofdstuk XVII (p. 233 - p. 257)*

Saïdjah-verhaal en commentaar daarop. In de laatste pagina's directe wending naar de Havelaar-tragedie: ‘de mishandeling van den inlander is: *verregaand!* Zó toch luidt het woord op de nota des voorgangers van Havelaar’ etc. Op dit moment wordt ook een *direct* motief voor de ontknoping van het drama geïntroduceerd: de voorganger van Havelaar werd vergiftigd.

d) *Hoofdstuk XVIII - halverwege XX, begin pamflet (p. 257 - p. 292)*

De grote botsing. Eerste brieven van Havelaar en resident, en dan, net als Stern geschreven heeft: ‘Ik leg Havelaar en Slymering naast elkaar’, weer een Droogstoppel-interruptie (p. 263 - p. 269). Zijn afschrikwekkende verhaal over een resident in ruste beklemtoont Havelaars niveau, van afdempen is nu volstrekt geen sprake meer. Droogstoppel kan alleen nog maar zijn mond opendoen ter meerdere glorie van Havelaar. Na zijn optreden komt de catastrofe. Havelaar neemt ontslag, en doet vergeefs een beroep op de G.G.

6) *Slotpassage, pamflet (p. 292 - p. 294)*

Nadat Stern en Droogstoppel uit het boek verwijderd zijn, neemt Multatuli zelf de pen in de hand.

Zo dus ziet *Max Havelaar* er uit in zijn scenische verloop. Volgens dit overzicht is de ouverture van het boek (de groep van eerste acht hoofdstukken) al evenzeer gericht op het ondergeschikt maken van verhaal A aan verhaal B, van de Droogstoppel-roman aan de Havelaar-roman, als de wijze waarop in de rest van het boek de afwisseling van deze twee verhalen aangebracht wordt. Op beide punten zal ik iets dieper ingaan. Daarbij behandel ik zijdelings de beweringen van die critici die gemeend hebben, *Max Havelaar* te kunnen veroordelen op litteraire gronden, namelijk om zijn 'verwarde' opbouw.

De eerste die zei: 'Het boek is bont... er is geen geleidelykheid in... jacht op effect... de styl is slecht... de schryver is onbedreven... geen talent... geen methode...', was Multatuli zelf, en wel *in de Havelaar* (p. 293). Een gedeelte van deze bezwaren hoeft men niet tegen te spreken ('geen geleidelykheid', 'jacht op effect', 'het boek is bont'), omdat zij eigenlijk geen reël verwijt inhouden, maar hooguit een weergave zijn van contemporaine vooroordelen. Maar de resterende, staan die er terecht? Dat Multatuli zelf zo grif alle litteraire troeven in handen van zijn tegenstanders laat, zegt nog niets over de gerechtvaardigheid van dat soort oordelen. Hij schreef de geciteerde zin alleen maar als inleiding van de daarop volgende: 'Goed, goed... alles goed! Maar... *de Javaan wordt mishandeld!*' Met andere woorden, hij offerde de kleinere waarheid op voor de grotere, gaf de litteratuur cadeau terwille van de *zaak*. Wij echter hoeven niet zo vrijgevig te zijn. 'Het boek is bont... er is geen gelydelykheid in'. Misschien, maar systeem des te meer.

De eerste vier hoofdstukken vormen een soepele, makkelijk lezende introductie. De lezer wordt met een spiritueel en alles behalve tragisch verhaal het boek binnen gelokt. Eerst leert hij Droogstoppel kennen, uit diens eigen woorden, dan komt de Sjaalman erbij, dan de zoon Frits, en tenslotte, in hoofdstuk IV, de Duitser Stern. Het verhaal begint dus op smalle basis, en verbreedt zich dan regelmatig - gelijdelijkheid genoeg in deze eerste vier hoofdstukken! Door die divergente bouw wordt van allerlei bereikt. Vóór alles komt het komische egocentrisme van de verteller er in uit, zonder dat dit belemmerend werkt voor het vervolg van de

historie. Deze ich-bezogenheit, zo belangrijk voor de hele rol van Droogstoppel, en daarmee voor roman A als tegenhanger van roman B, wordt al onmiddellijk geponeerd in de eerste woorden van de man: 'Ik ben...', en wordt steeds weer gereleveerd door de wijze waarop hij met zijn visitekaartje strooit.

Dit laatste trekje geeft Multatuli tevens een middel in de hand, om bepaalde scènes min of meer af te ronden. Het eerste hoofdstuk is haast letterlijk ingeklemd tussen twee naamkaartjes, en krijgt daardoor een circulaire geslotenheid. Ook hoofdstuk IV eindigt weer met naam en adres van Droogstoppel, maar een zo sterke afgerondheid als bij één hoofdstuk kan de daarmee afsluitende groep van vier natuurlijk niet meer krijgen. Bovendien zijn inmiddels bijna alle figuren van roman A al geïntroduceerd, zodat een exclusieve nadruk op Droogstoppel onmogelijk is geworden. Toch wordt de groep door deze signatuur ('dit alles was van de hand van Droogstoppel') geïsoleerd ten opzichte van wat volgen gaat. Door dit op p. 53 nog eens herhalen van de allang bekende naam en het adres van de verteller, wordt de hele zaak als het ware bijeengebonden en aan de kant geschoven. Een nieuw verhaal kan beginnen, op een heel andere toon. De personen die het samen moeten schrijven zijn bekend gemaakt - Stern, Frits, zelfs Marie (vanwege haar nette hand). Wij weten vrij aardig waar wij aan toe zijn met deze jongelieden.

Door deze voorbereidingen, en vooral ook door de opsomming van de stukken die Droogstoppel in het pak van Sjaalman heeft gevonden, heeft het verhaal dat wij te horen zullen krijgen al verwachtingen opgewekt voordat het goed en wel van wal is gestoken.

Zo verrassend en onconventioneel als Droogstoppels aandeel inzet, zo negentiende-eeuws vertrouwd klinken de eerste regels van de 'eigenlijke' Havelaar, negentiende-eeuws vooral om de breedvoerigheid. Het is pas in hoofdstuk VIII dat de lezer zich realiseert, wie de held van deze roman-in-de-roman zal zijn. De tweede groep van vier hoofdstukken is in zijn structuur precies tegengesteld aan de eerste. Dáár vielen wij bij de hoofdpersoon met de deur in huis, hiër krijgen wij eerst alles om hem heen te zien. Het begint met de ruimste kring, het décor als het ware: landschap en politieke ordening van Indië. Daarna komt de groep personen, die bij de latere gebeurtenissen betrokken zullen zijn, dan volgen de protagonisten van het eigenlijke drama, en tenslotte valt het volle licht van de

zoekende schijnwerper op de held: Havelaar, en wel - natuurlijk, mag men wel zeggen - op een ogenblik van actie. Hij spreekt de hoofden van Lebak toe, en ontvouwt voor hen zijn programma. Zoals de eerste vier hoofdstukken divergent op elkaar volgden, zo is deze tweede groep convergent. In overeenstemming daarmee is ook het effect omgekeerd. Juist omdat eerst alles om hem heen getekend wordt, blijft Havelaar tenslotte als de werkelijke hoofdfiguur in het midden van de steeds kleiner wordende cirkels staan, het centrum dat de lezer zoekt. Op dat punt kan Stern dan ook schrijven dat Havelaar 'nu toch eenmaal de held van de historie [schynt] te zyn'. Terwijl de lezer de grote voorstelling ziet beginnen, blijft Droogstoppel voor de tent staan, als de clown die het publiek bijeen moet trommelen. Hij mag in het vervolg hoogstens nog een bijrol spelen, averechtse commentator die hij is, om eventuele bezwaren bij de lezer op te vangen en te neutraliseren. Heel wat tijdgenoten van Multatuli moeten in hun hart geschokt zijn geweest door dit schaamteloze gebruik van een nette burgerman als paljas.

Dit blijft het hele boek door de rol van Droogstoppel. Waar men in het begin nog menen kan dat de man niet zelden een aardige opmerking maakt, soms zelfs zo dat men er Multatuli zelf achter hoort, daar wordt hij later steeds monsterachtiger. Zodra Havelaar optreedt, is er voor Droogstoppel nog maar een smalle plaats. Hij heeft te zwijgen als Havelaar spreekt. Doet hij toch zijn mond open dan bewerkt zijn tegendraadse gezeur alleen maar dat het 'gelijk' van Havelaar evidentier wordt. In termen van organisatie: Droogstoppe's latere passages zijn nog slechts intermezzi, geen verhaal 'in its own right'. Deze ondergeschikte rol kan gemakkelijk gedemonstreerd worden aan de momenten, waarop Droogstoppel nog even het woord krijgt.

Een goed voorbeeld is het Droogstoppel-fragment van p. 225 tot p. 233. De eerste aanloop is gedaan tot het Saïdjah-verhaal, dat zo belangrijk is om zijn psychologische werking en om de plaats waar het staat, en daar komt Droogstoppel op de planken. Stern is net begonnen met wat inleidende opmerkingen over de Javaan, die de lezer steeds nieuwsgieriger maken naar het verhaal dat hem beloofd is, en daarbij zegt hij onder meer: 'was er gister niet slapte op de beurs en dreigde niet ietwat overvoer de koffie met daling'. Op die volkomen uit de lucht gegrepen bewering, een grapje, gaat Droogstoppel in, - de enige op de hele wereld die Sterns scherts au

sérieux neemt. Het effect is veelzijdig. In de eerste plaats wordt de spanning opgehouden (als het Saïdjah-verhaal begint, op rustige verteltoon, heeft de lezer er alle aandacht voor). In de tweede plaats kan Droogstoppel zeggen wat hij wil, hij is alleen nog maar een onwelkome steekneus die ons een goed verhaal onthoudt. En tenslotte werkt zijn interruptie door de *inhoud* als contrapunt: de Javaan moet hard aangepakt worden, zijn armoede is onvermijdelijk, en meer van dergelijke Wawelaarse ideeën, waardoor de lezer juist ontvankelijker wordt voor de kern van de Saïdjah-geschiedenis: de Javaan is een mens, met gevoelens als U en ik.

Evenzeer contrasterend is de rol van Droogstoppel in een ander intermezzo, weer vlak voor een spannings-hoogtepunt, namelijk als de eerste brieven van de fatale correspondentie tussen Havelaar en Slijmering afgeschreven zijn. Stern zegt: ‘ik leg hém en den Resident van Bantam, Havelaar en Slymering naast elkander...’ Onderbreking door Droogstoppel met: ‘Die Sjaalman is een gemene schooier!’ De rest van zijn tussenspel gaat over de schurkachtigheid van Sjaalman en de liefde van een gepensioneerde resident die hij in Driebergen ontmoet heeft. Op *zijn* niveau legt hij dus een Havelaar en een Slijmering naast elkaar, met het gevolg dat de lezer de foto's in negatief te zien krijgt, maar de zelfde conclusies trekt.

Contrapuntisch, zo zou men inderdaad de rol van Droogstoppel in zijn geheel kunnen noemen. Een heel sprekend voorbeeld (het is van Meijer) is Wawelaars preek tegenover Havelaars toespraak tot de hoofden van Lebak. Al deze gevallen bij elkaar maken dat de hele roman A in een contrapuntische functie ten opzichte van B komt te staan. Alleen, omdat B het hoofdverhaal is en steeds meer moet worden, kan de tegen-melodie niet zo zeer tot zijn recht komen. Zij krijgt een dienende rol toebedeeld, die er soms iets van de kracht aan ontnemt. De Wawelaarpreek en de daarop volgende Droogstoppel-tirades missen de intensiteit van de eerste hoofdstukken. Het lijkt alsof de auteur hier zelf al verveeld wordt door zijn dorre schepping. In ieder geval kan Droogstoppel in die passages niet meer optreden als de verkondiger (met wat voor argumenten ook) van een stuk waarheid. De noodzaak van volledige accentsverplaatsing op Havelaar, heeft Droogstoppel als romanfiguur uitgehold. Ook de schrijver constateert tegen het eind van zijn boek dat Droogstoppel onder zijn pen tot een monster *opgegroeid* is (dus veranderd!).

Men zou kunnen denken dat de ernst van het betoog, dat onder het verhaal ligt, Multatuli zó zeer parten is gaan spelen toen zijn verhaal vorderde, dat hij op den duur een monomane verhouding tot zijn figuren kreeg, maar dat zou een te eenvoudige voorstelling van zaken zijn. Het ineenschrompelen van Droogstoppel is, alweer, het logische gevolg geweest van de toenemende nadruk die gelegd moet worden op Havelaar en zijn strijd voor de Javaan.

Tot zover de Droogstoppel-intermezzi. Ongewenste grilligheden, dat mag men wel uit het voorgaande concluderen, zijn het niet, en als bewijs van een onevenwichtige compositie kunnen zij moeilijk gebruikt worden. Maar de andere onderbrekingen, en de uitweidingen, wat moet men daarmee aan? Die storen toch zeker, houden de ontwikkeling van het verhaal nodeloos op? Een losse novelle als de Saïdjah-episode, en het mateloos gerekte gesprek in het midden van het boek, dat zijn toch compositorische waterhoofden?

Met betrekking tot het tafelgesprek kan ik dit verwijt wel een beetje meevoelen. Al is het te verdedigen als rechtstreekse portrettering van de hoofdpersoon, verder als het aangeklede verslag van zijn voorgeschiedenis, en tenslotte als een karakterschets van de held in anecdoten, dat alles neemt niet weg, dat een conversatie die een vijfde van een aan gebeurtenissen zo rijk boek in beslag neemt, wel erg lang, en bovendien weinig waarschijnlijk is. Vandaar dat de sluwe auteur zijn klerk Stern laat zeggen dat Havelaar gewoonlijk niet zo onbeleefd zou zijn, om al die tijd alleen aan het woord te blijven etc.

Vervelend, dat moet men de schrijver nageven, is die conversatie van Havelaar allerm minst. Dit hele deel van het boek is zo boeiend als een stuk uit de *Ideën*, en ongeveer op dezelfde wijze geschreven ook. Bezwaren tegen de onevenredige lengte ervan worden bovendien, zoals zo vaak, door Multatuli zelf op het juiste ogenblik gepareerd in een 'uitweiding over uitweidingen', gepareerd maar niet ongedaan gemaakt.

Minder hout snijdt bepaald de vaak geuite kritiek op de passus over de bestuursindeling van Indië, die overbodig zou zijn. In de eerste plaats is het een beeldende, en helemaal niet langademige, schets van de algemene politieke situatie in een land waar wij in dat opzicht weinig van af weten (en de lezer van 1860 nog minder), en in de tweede plaats vindt men er een exacte opsomming in van alle concrete feiten die wij moeten kennen om de portee van Havelaars

optreden helemaal te begrijpen. De hele Havelaar-zaak zit in die paar bladzijden verscholen, objectief, maar klaar voor subjectief gebruik. Wie deze explicatie overslaat, kan later een essentieel aspect van het boek niet begrijpen: de waarheid van het verhaal van Havelaars lotgevallen, dat wil zeggen dat het in *die* situatie wel *zo* moest gaan met een man die handelt als Havelaar.

Rest als corpus alienum de Saïdjah-geschiedenis.

Wat is precies de functie van die afgeronde novelle? Want dat is het; de enkele toespelingen op 'een nieuwe assistent-resident', tegen het eind, beletten niet dat men het verhaal los zou kunnen afdrukken. Het heeft een duidelijk aanwijsbaar begin, en beweegt zich zonder onderbreking naar een gesloten einde. De keten van verhaalde gebeurtenissen vormt een spanningscurve die niet bepaald wordt door wat er verder in het boek te lezen is. Ook de figuren die er in voorkomen, treft men in de rest van het boek niet aan. Met andere woorden, de dramatiek van de Saïdjah-episode is immanent, en ontleent zijn begrijpbaarheid niet aan wat er om heen staat.

Kan een dergelijke losse novelle eigenlijk wel midden in een roman staan, zonder de ontwikkeling ervan zodanig te doorkruisen dat storende breuken optreden? De sympathiserende lezer kan nu wel zeggen: ik heb er geen last van, maar dat is onvoldoende argument. Als de Saïdjah-geschiedenis een geïntegreerd onderdeel van de Havelaar-roman uitmaakt, moet dat aan te tonen zijn.

Zoals iedere grote roman, speelt zich *Max Havelaar* op verschillende niveaus af. Behalve de botsing tussen beschrijfbare mensen is er een tegenstelling van principes, een botsing op het abstracte vlak dus. Men kan zelfs zeggen, dat deze principiële strijd de 'zaak' is, waar de figuren slechts de tijdelijke concretisering van zijn. In het pamflet wordt die zaak zelf open en bloot in het centrum gezet; de litteraire verbijzonderingen zijn daar dan ook verdwenen. Er wordt alleen nog gesproken van Slijmeringen, Havelaars, Droogstoppels - abstracties dus van de in de verhaalgedeelten concreet beschreven figuren.

Er is één medespeler in het conflict, die juist in het pamflet op de voorgrond getrokken wordt, maar die in de roman niet zo gemakkelijk aan zijn trekken kan komen: de Javaan. Om het pamflet te aanvaarden, moet de lezer eerst geaccepteerd hebben, dat de Javaan een mens is als hij zelf. Een dergelijke stelling is echter moeilijk over te brengen aan een publiek dat best lippendienst wil

bewijzen aan het standpunt van de schrijver, maar dat innerlijk allerlei weerstanden tegen zijn simpele waarheid heeft. Met krasse middelen moeten de lezers dus uit hun gemakzuchtige standaardvoorstelling geschokt worden. Daarvoor wordt bijvoorbeeld de Wawelaar-preek gebruikt, waarin het conventionele beeld van ‘de Javaan’ zo sterk parodiërend overtrokken wordt, dat vrijwel iedereen zich althans van die brute vorm desolidariseren zal. Maar daarmee heeft Multatuli zijn doel nog niet bereikt. Hij is nu zo ver dat zijn lezer denkt: zó als Wawelaar en Droogstoppel hem zien, zo is de Javaan niet. Maar aanvaarden dat hij met gewone mensen te doen heeft zal hij daarom nog niet. Hij is te zeer gewend, een verschil in omstandigheden te beschouwen als een indicatie van een soortelijk verschil.

Men kan zich verschillende uitwegen uit dit dilemma voorstellen. Eén van de ‘klagers’ had bijvoorbeeld naar de voorgrond gehaald kunnen worden. Maar dan zou het toch vrijwel onmogelijk geweest zijn, er een volwaardige conflict-partner van te maken. Immers, hij zou de allure van een hoofdpersoon hebben moeten krijgen, en niet alleen is er in het verhaal geen plaats voor een tweede held (Havelaar neemt plaats in!) maar ook zou het creëren van een tragische verhouding van zo'n figuur tot zijn omgeving (het gezag aan de ene kant, maar ook zijn eigen volk aan de andere) om praktische redenen ondoenlijk zijn geweest. In zo'n situatie zou Havelaar *tegenover* hem zijn komen te staan, als de figuur werkelijk adem zou krijgen. Daardoor alleen al zou de lezer zich niet met hem hebben kunnen identificeren.

Daarom - en hiermee verlaten wij schielijk weer het gebied van de zou-hebben conjecturen - daarom was Multatuli gedwongen, een tussenweg te zoeken, waarbij de Javaan door de lezer aanvaard wordt als compleet en ‘gewoon’ menselijk wezen, en toch tegelijkertijd in de Havelaar-tragedie alleen als abstractie zijn rol speelt, met als hoogste graad van concretisering vage personen als klagers, kettinggangers e.d. (Zo vaag zijn die Javanen soms, dat zij... afwezig zijn; in Rangkas-Betoeng bijvoorbeeld zullen toch wel inlanders gewoond hebben, maar wij krijgen er niets van te zien!).

Vandaar dan de Saïdjah-geschiedenis, in en buiten *Max Havelaar*; er buiten voor zover er een aparte hoofdpersoon in het volle licht staat, zonder mee- of tegenspeler à la Havelaar; er in op het abstracte niveau, de strekking als men wil. In de rest van het boek blijft bij het woord ‘Javaan’ de voorstelling die geschapen werd in

de figuur van Saïdjah, aanwezig. De laatste, maar bepaald niet onbelangrijkste, figuur uit *Max Havelaar*, 'de' Javaan, is, door deze kunstgreep van een losstaande novelle, als volledig 'partij' in het boek geïntroduceerd. Het lot van deze ene Javaan Saïdjah kan de lezer zich goed genoeg indenken, en met hem kan hij zich identificeren. Theoretische betogery is vermeden. In klein bestek is dit verhaal een voorbeeld van Multatuli's algemene tactiek: door een vertelling een standpunt overbrengen.

In overeenstemming met de rol die het speelt, is ook de plaats waar het verhaal staat zorgvuldig gekozen. Als alle figuren ons bekend zijn, wordt tenslotte de onzichtbare hoofdpersoon, de Javaan, aan de lezer voorgesteld, met de nodige nadruk. En dat gebeurt met de middelen, die voor belangrijke passages in het boek gebruikelijk zijn, namelijk door een roffel op Droogstoppels trommeltje. De clown voor de tent mag, als wij al weten dat er een verhaal komt, nog even zijn onzin over de natuurlijke inferioriteit van de Javaan uitslaan.

Dit was weer een lang betoog, om aan te tonen, dat *Max Havelaar* geen brokkelig geheel van nauwelijks verbonden scènes is, hoogstens bijeen gehouden doordat alles dient om een 'zaak' te bepleiten, maar dat spanning en ontspanning in het boek heel precies gedoseerd zijn. Niet alleen in grote trekken is het boek 'goed gecomponeerd', maar ook in zijn oppervlakte-verloop wordt de aandacht van de lezer door vertragingen en versnellingen daarheen gericht waar de schrijver hem hebben wil.

De eenheid die de lezer al lezend door deze zorgvuldige verdeling van spanningen ervaart, wordt nog versterkt door de rode draden die Multatuli door zijn hele boek heen laat lopen in de vorm van vragen als: wie is Sjaalman? waar blijft de koffie en wat hebben de veilingen met dit alles te maken? Het zijn vragen waarop het antwoord tot in de laatste bladzijden uitgesteld wordt, maar die toch voldoende terloops gehouden worden om niet de aandacht van de hoofdzaak af te leiden. Wanneer tenslotte de oplossing van deze raadseltjes komt (of bijna komt), helpt dit mee, het romangedeelte af te sluiten en de weg voor het pamflet te openen. Sjaalman is (ongeveer) Havelaar - het verhaal is uit. En de koffie waar Droogstoppel om blijft jengelen? Hij krijgt er meer van dan hij wil, hij mag er van de schrijver in stikken. Dit grapje werkt niet alleen bij de eerste lectuur, maar verliest bij volgende lezingen niets

van zijn effect. Iedere keer dat Droogstoppel weer eens vraagt waar zijn koffie blijft, denken wij: wacht maar!

Voor de veilingen van de Nederlandse Handelmaatschappij geldt iets soortgelijks. Droogstoppel krijgt er zelf nooit meer iets over te horen, de lezer echter wordt in het pamflet ingelicht. Ook dit geeft hem een voorsprong op Droogstoppel, een voorsprong die zich uit in Schadenfreude tijdens het lezen.

Al deze vragen, in het begin (zelfs in de titel) al gesteld, dienen om ons in spanning te houden. Er zijn nog andere, van dezelfde soort, maar meer verhuld en op korter baan werkend. Wanneer op p. 223 al gesproken wordt over ‘wat deze neiging tot slaap [van de G.G.] berokkend heeft aan de Lebakse Afdeling, aan Max Havelaar, en aan den Javaan Saïdjah’, terwijl de lezer nog niets weet van een conflict of van een Javaan Saïdjah, is dat een aankondiging vantevoren van een climax, een aankondiging die bij de lezer werkt als een vraag. Ook op p. 198 gebeurt iets van dien aard, namelijk als er gesproken wordt over de komende val van de held ‘van welke luttele hoogte ook’.

Deze passage is overigens, om andere redenen, de enige waar Multatuli's tactiek van uitstellen of de lezer vóór zijn, gefaald heeft. Lang voordat de lezer daar belangstelling voor heeft, hamert hij op de goede karaktereigenschappen van Havelaar, zijn zachte gemoed enz., en hij laat ons zelfs een lang Duits gedicht lezen van de hand van de held. Meer dan irritatie wekt hij daar niet mee op. Dit is de enige plaats, voorzover mij betreft, waar die critici een schijn van gelijk krijgen, die altijd maar weer moeten beweren dat *Max Havelaar* een slechte roman is omdat de overschatting van de hoofdfiguur het hele boek uit zijn voegen heeft getrokken.

IV

Overschatting van de hoofdpersoon, ik kan het niet zien. Maar wel natuurlijk krijgt Havelaar meer relief dan enige andere figuur in het boek. Dat wordt niet alleen bewerkstelligd door de achtergrond waartegen hij getekend wordt, de houding die hij zelf inneemt, en het aantal pagina's dat aan hem gewijd wordt; minstens evenzeer maakt de schrijver zijn held uniek door de manier waarop *anderen* getypeerd worden. Ook daarbij is Multatuli opvallend zorgvuldig in zijn dosering.

Onmiddellijk in het oog springend is natuurlijk dat Droogstoppel van zijn eerste woorden af tot karikatuur gemaakt wordt. Wel

krijgt de man een kans, een aantal niet onredelijke opmerkingen te maken, maar ze worden ter plaatse onschadelijk gemaakt door de zelfzuchtige wijze waarop hij ook zijn betere uitspraken brengt, en vooral door de argumenten die hij bezigt om zijn opinies toe te lichten.

Maar, kan men tegenwerpen, is het, vanuit een romanciers-standpunt, wel juist om een belangrijke figuur zo weinig gelegenheid te geven tot een wat minder eenzijdige ontplooiing? Er zijn echter twee onvermijdelijkheden, die Droogstoppel vastleggen op de caricatuur: ten eerste wordt de man doodgedrukt door de aanwezigheid van een onvervalst romantische held, en ten tweede staat hij in het boek niet alleen als individu maar ook als vertegenwoordiger van een soort. Daar wijst zijn voornaam al op, Batavus. Een generalisatie, die overigens luchtig genoeg gehouden wordt (de introductie van de voornaam via een grapje over banketletters!), zodat de figuur niet onder het symbool verpletterd wordt. Een weloverwogen staaltje van regie, en tekenend voor Multatuli's werkwijze in het algemeen, is dat Droogstoppel sprekend ingevoerd wordt. Hij wordt dus getekend in zijn *stijl*, en daarmee veroordeeld. Ook bij andere (hoofd- en bij-) figuren wordt deze tactiek toegepast.

De manier waarop Slijmering gekarakteriseerd wordt is overbekend: Door. Een. Tic. Alleen al hierdoor kan de resident nooit meer worden dan een figurant in het drama. De auteur geeft hem niet het recht op een volwaardige eigen gestalte en maakt hem tot bijfiguur vanaf zijn entree, waarbij hij aan de lezer voorgesteld wordt als een 'sauriër' die traag uit een rijtuig klautert.

Door de evidente minachting waarmee Slijmering behandeld wordt, is niet hij maar de G.G. de ware tegenstander van Havelaar, de vertegenwoordiger van de 'geest van het gouvernement', zoals hij dat ook in de maatschappelijke hiërarchie is. In latere publicaties zal Multatuli vaak spreken van de Slijmeringen (soort) en Van Twist (persoon). Slijmering krijgt alleen maar de eerste klappen op te vangen, omdat hij toevallig Havelaars directe superior is, maar als de strijd werkelijk losbrandt, richt Havelaar zich over zijn hoofd heen tot de G.G. Deze positie van de resident op de tweede rang, wordt al vastgelegd in de als een soort aanduiding werkende naam. De Gouverneur-Generaal echter krijgt van de auteur een heel andere behandeling. Zijn naam komt de lezer niet te weten, zijn persoon echter wordt niet zonder sympathie getekend, - tot aan

het slot als zijn wangedrag tegenover Havelaar aan de kaak gesteld wordt. Dat wij tenslotte niet meer over hem te horen krijgen dan dat zijn G.G.-schap goed begonnen is, dat hij in het boek nooit persoonlijk ten tonele verschijnt, hij heeft het aan zich zelf te danken. Deze man, die het goede had kunnen doen, die het goede leek te zullen gaan doen, laat op het beslissende moment verstek gaan. Voor de lezer blijft hij even onzichtbaar als voor Havelaar die audiëntie bij hem aanvraagt. Zijn kans op een grote rol heeft hij zelf verspeeld.

Alle andere figuren, Verbrugge, Duclari, zelfs Tine, zij worden slechts incidenteel op de voorgrond geplaatst. Daardoor werkt de uitgebreide wijze waarop aan Havelaar aandacht besteed wordt: in ideeën, gesprekken en actie, des te sterker. Alleen al dat het licht voortdurend op hem blijft vallen zolang hij op het toneel aanwezig is, maakt hem tot de hoofdfiguur bij uitstek. Ook in zijn geval wordt de entree al gebruikt om de lezer een bepaalde kijk op te leggen. Wij leren hem kennen tijdens een buiten het normale patroon vallende handeling van hoffelijkheid tegenover een 'Indische dame'.

Sjaalman wordt eveneens geïntroduceerd in een karakteristieke situatie. Droogstoppel, vanuit wiens optiek wij hier en elders de Sjaalman te zien krijgen, staat voor een *kruidenierszaak*, als hij naast zich zijn jeugdvriend ontdekt, die de uitstalkast van een *boekwinkel* staat te bekijken. Wanneer zo'n scène ook maar even te veel nadruk zou krijgen, zou hij natuurlijk bedorven worden. Dat Multatuli zelfs Droogstoppel geen commentaar laat leveren, bewijst afdoende hoe delicaat hij zijn kon, hoe on-emfatisch, - als dat nodig was. Er is in zo'n passage zelfs een terughoudendheid, die men van weinigen onder zijn negentiende-eeuwse tijdgenoten behoeft te verwachten.

Natuurlijk schuilt er een groot gevaar in de exclusieve aandacht voor één figuur. Door het verslag van het lange gesprek bijvoorbeeld, ontstaat het risico dat de lezer Havelaar gaat zien als een briljante maar voor praktische zaken niet erg geschikte man. Dit gevaar heeft Multatuli met allerlei middelen, en zeker bewust, bestreden. De onderwerpen uit het pak van Sjaalman komen niet voor niets terug in de conversatie van Havelaar, zij het soms zó dat wat een heel vertoog geweest moet zijn in het 'pak', tot één zin ingedikt wordt bij het gesprek. Daardoor krijgt Havelaar een natuurlijke superioriteit ten opzichte van zijn omgeving (een man

die ressources heeft!), daardoor èn door de vaak bijzonder zakelijke en zelfs technische onderwerpen zelf. Want op dit punt speelt de kennis van Sjaalman zeker voor *iedere* lezer mee bij het beeld dat hij zich van diens alter ego vormt. En terecht: de documenten die Stern ter beschikking staan om zijn Havelaar op te bouwen, komen uit het pak van Sjaalman.

Blijft één punt, waarop de lezer Havelaar nog ongelijk zou kunnen geven in het conflict met zijn superieuren. De man is wel wat erg excentriek, wie kan het een hoge ambtenaar kwalijk nemen dat hij op zijn voorstellen voorzichtig reageert! Maar ook hier is Multatuli de lezer voor geweest. Havelaars voorganger, Slotering, had al precies willen doen wat Havelaar uitvoert; hij wilde zich zelfs reeds tot de G.G. wenden omdat hij van Slijmering niets verwachtte! Juist in zijn van ambtenaarsstandpunt meest aanvechtbare handeling, heeft Multatuli zijn held dus getekend als helemaal niet zo'n eenzame strijder. De geenszins uitzonderlijke, maar wel plichtsgetrouwe Slotering had niet anders willen handelen dan hij.

De persoonstypering (en introductie) heeft dus tengevolge dat een rangorde van de figuren tot stand komt. Onder aan de ladder staan de volstrekt anoniemen, daarboven de figuranten, die alleen zijdelings getekend worden, dan de symbolische gevallen (Droogstoppel, Slijmering), en tenslotte de protagonisten. Dat zijn in de eerste plaats Havelaar, dan de regent, bewerkster van de misstanden die de held gaat bestrijden, de G.G., vertegenwoordiger van de 'geest van het gezag', en vooral ook 'de Javaan'. De laatste wordt geconcretiseerd in Saïdjah (het omgekeerde procédé als bij Droogstoppel en Slijmering). Hoe belangrijk Saïdjah (en dus de Javaan) in het boek is, bewijst het feit dat hij de enige figuur naast Havelaar is, die in zijn innerlijk leven getoond wordt en waarmee de lezer zich dus geheel kan identificeren.

V

Mijn conclusie kan kort zijn. *Max Havelaar* is een boek waarin alles op één doel gericht is, namelijk de zo verleidelijk mogelijke voordracht van een 'zaak'. Al die vijanden van Multatuli, van 1860 tot 1960, die beweerd hebben dat de man zijn Javaan er pas later bij gesleept heeft, verliezen één ding uit het oog: dat kan waar zijn voor Eduard Douwes Dekker, voor Multatuli gaat het zeker niet op. Zonder de zaak is het boek, in al zijn aspecten, onbegrijpelijk.

De basiscompositie, gecompliceerd als hij is (twee dooreengestringelde romans, afgebroken door een pamflet) heeft geen andere bedoeling dan de lezer mee te lokken, een verhaal in dat onschuldig litterair begint. Als hij halverwege is, kan hij alleen nog maar terug door gebruik te maken van het argument dat dit alles niet meer dan een verhaal is; dat is de nooduitgang waardoor iedere lezer van een roman altijd weer ontsnappen kan. Behalve bij de *Havelaar*. Op het kritieke moment gooit Multatuli de achterdeur voor onze neus dicht. De literatuur wordt over boord gezet, de figuren uit het boek weggejaagd; wat overblijft is de werkelijkheid (niet de werkelijkheid, als ik dat nog moet zeggen, van Douwes Dekker, maar die van 'de Havelaars', van de mishandeling van de Javaan). De ultra-litteraire inkleding komt het niet-litteraire doel, de voordracht van de zaak van de Javaan, ten goede. Oppervlakkig lijkt roman B, het eigenlijke Havelaar-verhaal, voort te komen uit A, maar als het er op aankomt is het natuurlijk de kern van het boek, waaromheen een tweede gebouw opgetrokken is, dat als de tijd rijp is met één veeg weggebezemd kan worden. De oude mythe dat litteraire vormgeving en buiten-litterair doel *tegenover* elkaar zouden staan, blijkt ook in dit geval weer op een verwarring van schrijven en lezen te berusten. Voor Multatuli zelf bestond die tegenstelling, voor ons is *Max Havelaar* die bepaalde voordracht van dat bepaalde probleem, waarbij het één het ander conditioneert. Het boek is als een visfui, waaruit de *lezer* niet meer terug kan, maar dat voor de *schrijver* slechts een werktuig was, dat hij na gebruik aan de kant kon gooien. Hoe ingenieuzer de fuik gebouwd is, hoe beter men er vis mee vangt.

De compositie van *Max Havelaar*, zo goed als de oppervlaktebeweging; de plaatsing van terzijdes, uitweidingen en schijnbaar losstaande fragmenten niet minder dan stijl en persoonstypering, - kortom: de hele organisatie van het boek, is er op gericht de lezer rijp te maken voor de sprong *uit* de literatuur, *in* de werkelijkheid. Alleen een groot litterair werk kan een zo kras buiten-litterair effect met succes nastreven.

Uit de donkere dagen van voor Freud

I

Een schrijver die een verhaal wil vertellen, staat van de eerste woorden af voor een zonderlinge dubbelzinnigheid in alles wat hij doet. Zelf weet hij wel (zo ongeveer) waar hij heen gaat; iedere gebeurtenis, iedere nieuwe figuur, en als hij goed schrijft: iedere zin en ieder woord, brengt hem een stap dichterbij zijn doel. Voordat de eerste woorden op papier staan, kan alles. Maar als het schrijven eenmaal begonnen is, kan steeds minder. De ene persoon wordt voortdurend duidelijker tot hoofdfiguur, de andere verdwijnt naar de periferie; en ze hebben zich daar maar naar te gedragen. Al mogelijkheden afkappend gaat de verteller op weg naar het einde, waar niets meer kan.

Voor de lezer is het precies omgekeerd. Als hij het boek in de hand neemt, is er nog niets. Geleidelijk ontstaat dan onder zijn ogen een wereld die hij nog niet kende. Een nieuwe figuur is voor hem niet de keuze uit een reeks mogelijkheden, een afkappen van tien lijnen om er één over te houden, maar een verruiming van zijn ervaringen, die zelf weer ongekennde mogelijkheden schept. Wat voor de schrijver een steeds verder gaande inperking betekent, is voorlopig voor de lezer een uitdijend heelal.

Ik zeg 'voorlopig', - om twee redenen. Het hangt van het bijzondere geval af, hoe lang de lezer geconfronteerd wordt met nieuwe (dus verruimende) feiten. In het ene boek wordt pas in de laatste woorden de troefkaart op tafel gelegd - speurdersverhalen zijn bijna altijd van deze tactiek afhankelijk -, in het andere kent men halverwege het verhaal de relevante feiten wel zowat: er vindt geen uitbouw meer plaats, de lezer deelt min of meer het perspectief van de schrijver. Nieuwe figuren verschijnen er niet meer op het toneel, de gebeurtenissen zelf zijn minder belangrijk dan de verklaring ervan. 'Ideeënromans' bijvoorbeeld worden vaak gekenmerkt door zo'n omslag van verhalend naar analyserend, van verbredend naar versmallend. Waar die omslag ligt, zal variëren per schrijver en zelfs per boek.

Er is nog een andere voorlopigheid in dit verschil in perspectief tussen schrijver en lezer: het gaat alleen rigoureuus op voor de eerste maal dat men een boek leest. Wie herleest, weet al waar het heen

gaat. Vandaar dat men een detective-verhaal (waarvan men de afloop per definitie niet mag kennen) eerst weer vergeten moet zijn, voordat men het opnieuw kan lezen.

Hoe eerder een schrijver alle kaarten op tafel legt, hoe meer een boek zich zelf gelijk zal blijven bij herhaalde lezing. Dat is niet per se een zaak van kwaliteit: een imposant boek kan de eerste keer leunen op de gang en de ontknoping van de gebeurtenissen (*Max Havelaar!*). Maar een boek dat alléén aan het spanningsverloop van het verhaal zijn waarde ontleent, kan niet veel diepgang hebben. Iedere roman immers die meer om het lijf heeft dan alleen een ‘plot’, kan men herlezen, ook als alle *feitelijke* gebeurtenissen nog helder voor de geest staan. Alleen, men leest de tweede keer anders dan de eerste. *Het glinsterend pantser* is een roman met een ‘geheim’ op het eind. Maar ook als de lezer, bij de tweede keer dat hij het boek leest, van te voren al weet dat Slingeland aan een huidziekte lijdt, blijft het verhaal hem boeien. Wat veranderde, is zijn verhouding tot de figuren: hij staat dichter bij Slingeland dan eerst, omdat hij de drijfveer van veel van diens duistere handelingen nu kent, en hij is verder afgedreven van de verteller S., om dezelfde reden. S. is nu niet alleen in de laatste bladzijden, maar het hele boek door, meer slachtoffer van de situatie dan toeschouwer, meer buitengeslotene dan meespeler. Het boek wordt niet slechter, bij herlezing, het wordt anders. Hetzelfde kan men voor de meeste andere romans aantonen.

De onschuld van de eerste lezing kan daarom geen lezer ooit terugvinden, behalve bij zwakke boeken of bij een zwak geheugen. Hoe vaker men een boek leest, des te meer schuift het lezers-perspectief op naar dat van de schrijver. Het is van belang, zich dit te realiseren bij een analyse, die uit de aard der zaak op veelvuldige herlezing gebaseerd is. Helemaal samenvallen zullen de gezichtspunten van schrijver en lezer natuurlijk nooit (zij blijven verschillende personen die de fictieve werkelijkheid van de roman evenzeer met andere ogen zullen zien als de ‘echte’ om hen heen), maar het inzicht in de loop der gebeurtenissen wordt steeds meer identiek. Men kan zelfs zeggen: wie een boek vaak gelezen heeft, weet beter waar de schrijver heen gaat dan de man zelf toen hij aan zijn verhaal begon. De mededelingen die eerst ‘uitbouw’ voor hem betekenden, diezelfde mededelingen hebben nu het karakter van ‘inperking’ gekregen.

II

‘Mijn vrouw is dood en al begraven.

Ik ben alleen in huis, alleen met de twee meiden.

Dus ben ik weer vrij; maar wat baat me nu die vrijheid? Ten naastenbij kan ik krijgen, wat ik sinds twintig jaar - ik ben vijf en dertig - verlangd heb; maar thans durf ik 't niet nemen en zo heel veel zou ik er toch niet meer van genieten.

Ik ben te bang voor elke opwinding, te bang voor een glas wijn, te bang voor muziek, te bang voor een vrouw; want alleen in mijn nuchtere morgenstemming ben ik me zelf meester en zeker te zullen zwijgen over mijn daad.’

Zo begint *Een nagelaten bekentenis* van Marcellus Emants*, een boek waarin de neurotische Willem Termeer een verslag geeft van zijn mislukte leven: een verpeste jeugd, mislukte avontuurtjes, een mislukt huwelijk met een frigide vrouw, mislukt overspel en tenslotte één ding dat lukt: de moord op zijn vrouw.

Men kan er zich als lezer niet over beklagen dat Termeer ons te veel in spanning houdt over de gebeurtenissen. In de geciteerde openings-passage wordt de troefkaart op tafel gegooid, voorzover het de gebeurtenissen betreft. De ‘daad’ waar Termeer over spreekt, wordt zeventien regels verderop al zonder geheimzinnigheid meegedeeld (de moord). Eigenlijk blijven er voor de lezer heid meegedeeld (de moord). Eigenlijk blijven er voor de lezer maar twee vragen: hoe is dat allemaal zo gekomen, en hoe loopt het af? Men kan natuurlijk zeggen: de lezer wordt met nieuwe feiten geconfronteerd, zolang er nog nieuwe figuren in het boek verschijnen, dus, na de ontwikkeling van de verhouding van Termeer tot zijn vrouw Anna, het optreden van dominee De Kantere (waar Anna verliefd op raakt) en dat van Carolien, die Termeers maîtresse wordt. Met recht echter laat zich verdedigen dat dit oppervlakteverschijnselen zijn, dat die nieuwe figuren slechts ter adstructie van Termeers frustraties optreden. Er is geen sprake van dat er gebeurtenissen plaats vinden die de lezer pas in een laat stadium informatie geven over dat wat de uitkomst van Termeers leven blijkt te zijn: de moord op zijn vrouw. Wie het boek een tweede keer leest, heeft niet het gevoel, feiten te kennen die hem de eerste maal verborgen waren gebleven. Er is zo te zien maar één ‘geheim’ en dat wordt onmiddellijk prijsgegeven.

* Gebruikte uitgave: derde druk, Amsterdam 1951, met een inleiding van Victor E. van Vriesland.

Natuurlijk, er zijn bepaalde passages, die men de eerste keer iets anders leest dan later. Als wij te horen krijgen, dat Anna (vlak voor het moment dat haar man haar zal vermoorden door een slaapdrank in haar mond te gieten) de deur van haar kamer, tegen haar gewoonte in, niet op slot heeft gedaan en dat Termeer daar dit commentaar op geeft: ‘Een tweede keer zou dit haar wel niet overkomen’, dan betekent dat bij eerste lectuur niets anders dan een beklemtoning van het ongewone van deze nalatigheid, maar bij herhaalde lezing gaat het verdacht veel op een luguber grapje lijken. Ingrijpend is zoiets echter niet: ons inzicht in de gebeurtenissen is niet fundamenteel verschillend, hoogstens mag men spreken van een knipoogje van de schrijver naar de her-lezer.

Afgezien van dit soort incidentele onderonsjes - er zijn er nog een paar - heeft de herlezer geen grote voorsprong op de lezer, bij *Een nagelaten bekentenis*. Hij alleen mag dan weten dat er later enkele figuren bijkomen, die in schijn de gebeurtenissen beïnvloeden, maar het belangrijkste is toch ook aan de ander al bekend na één bladzijde. De auteur was zelfs blijkbaar bezorgd dat zijn lezers zouden vergeten waar het allemaal op uitdraait. Midden in het boek, als er voor Willem en Anna nauwelijks een vuiltje aan de lucht is, wordt ons nog eens uitdrukkelijk onder de neus gewreven: ‘In dit huis heb ik Anna gedood en in dit huis zit ik nu te schrijven’.

Een nagelaten bekentenis heeft veel weg van een som, waar wij de uitkomst al van kennen, en die ons alleen voorgelegd wordt om de belangwekkende theoretische aspecten van de berekening.

Natuurlijk wil dat niet zeggen, dat het boek willekeurig in elkaar gezet is, wat ‘het verhaal’ betreft. Al is de gang der gebeurtenissen niet beslissend voor de drastische ontknoping, daarom kan de auteur zich nog niet permitteren, er slordig mee om te springen. Men kan in het verhaal wel degelijk een spanningsverloop aanwijzen, dat grotendeels bepaald wordt door de toename van het aantal figuren rond de hoofdpersoon. Maar onze kijk op de persoon van Termeer - het eigenlijke onderwerp van het boek - wordt niet anders doordat wij bij herlezing De Kantere op het toneel zien komen met de bijgedachte: pas maar op, Willem, daar komt de man aan, die jou horentjes probeert op te zetten. Hoogstens denken wij: de climax (die wij kennen) nadert!

Dus, ondanks alle ontwikkeling aan de oppervlakte, kan men zich moeilijk een boek indenken waarin de lezer sneller over de ‘geheimen’ ingelicht wordt dan *Een nagelaten bekentenis*. Dat wil

natuurlijk niet zeggen dat de wederwaardigheden van de hoofdpersoon er verder niets toe doen, dat zij slechts de illustratie vormen van een algemeen geval, een soort van case history. Men kan zelfs de stelling verdedigen dat de lotgevallen van Termeer geheel en al het uitvloeisel zijn van een persoonlijke geaardheid, en dat geeft aan de gebeurtenissen een strikt eenmalig karakter. Dit blijft waar, ook al heeft misschien Emants een algemeen geval willen tekenen (de namen van de protagonisten zijn voor zijn doen opvallend alledaags), en in weerwil van alle brieven van lieden die zichzelf, of een familielid, in Termeer herkenden.

Om deze individualiteit van het boek toe te lichten, loont het de moeite, *Een nagelaten bekentenis* vluchtig te vergelijken met boeken die er verwant aan schijnen. Gijsens *Joachim van Babylon* bijvoorbeeld begint op treffend soortgelijke wijze: 'Vandaag hebben wij Suzanna, mijn vrouw, begraven', en het is niet alleen deze aanhef die aan de roman van Emants doet denken. Evenals Termeer is Joachim veroordeeld tot een leven naast een koele vrouw. Er staan dan ook zinnen in het ene boek die zo uit het andere zouden kunnen komen. 'Ze [volbracht] die plicht even koud, als een vrouw, die zich betalen laat' ('hoer' zegt Joachim tegen Suzanna op het ogenblik dat zij haar grootste triomfen als nationaal symbool van kuisheid viert), en: Anna 'ziet alleen aanbeddend op tegen haar eigen voortreffelijkheid'. Aan de andere kant vindt men bij Gijsen een wending als: 'Ik was geen slecht echtgenoot, ik was een slecht mens', - haast een samenvatting van Termeers opinie over zichzelf op de ogenblikken dat zijn schuldgevoel het wint van zijn zelfbeklag.

Men zou zelfs vrij ver kunnen gaan in het trekken van een parallel. Niet alleen is er in beide gevallen sprake van een man die beschrijft hoe zijn vrouw juist de koelheid hanteert als een sexueel wapen (en daar nog door anderen om geprezen wordt ook), maar er zijn zelfs vergelijkbare reacties van meer extreme, want persoonlijke aard. Termeer vermoordt zijn vrouw en vraagt zich dan af, of hij niet juist het enige schepsel uit de weg heeft geruimd dat nog een 'band was geweest met het mensdom', zoals Joachim pas weer van Suzanna houden gaat als zij ter dood gebracht zal worden (dat het niet gebeurt, is zeker niet zijn verdienste). En toch, hoe weinig hebben deze boeken, met hun aantoonbare uiterlijke verwantschap, in de grond met elkaar gemeen! Alleen al de motieven die Joachim bewegen tot het vastleggen van zijn levensverhaal zijn fundamen-

teel verschillend van die van Termeer: bij de eerste verdediging van de eigen waarde tegenover die van een overschatte vrouw, bij de ander een mengsel van uitdaging en schuldgevoel, een troebele drang. Dit werkt door tot in alle details van toon en karaktertekening. Zo trots als Joachim tenslotte is, zo verzopen is Termeer, een in eigen ogen minderwaardige.

Aan de andere kant van *Een nagelaten bekentenis* kan men Dostojewski's *De zachtmoedige* stellen. Ook daar verwantschappen die zich zonder moeite laten aantonen, ditmaal zelfs hier en daar in persoonstypering en toon. Een uitroep als: 'in dit huis, waar alles nog van haar spreekt', uit Dostojewski, had evengoed in het andere boek kunnen staan, terwijl Emants': 'Wat moet ik straks doen?' haast een stoeve vertaling lijkt van de fameuze zin: 'Wat moet ik dan beginnen?' uit *De zachtmoedige*. Dat, gevoegd bij het geheel parallelle in het verloop van het verhaal: de inzet met alle kaarten op tafel, het slot als een soort reprise daarvan, en zelfs halverwege opvallend gelijke scènes als het afluisteren van een gesprek tussen de vrouw en een pretendent-minnaar, - het zou bij elkaar genoeg kunnen lijken om de twee boeken variaties op één thema te noemen. Maar ook hier zijn het slechts uiterlijkheden die de verhalen gemeen hebben. De geciteerde zinnen wijzen alleen maar op een verwante situatie van de hoofdfiguur. In zijn houding tegenover de eigen werkelijkheid - en dat is het beslissende punt - verschilt Termeer even veel van de zachtmoedige, als men verwachten mag van een Russische pandjesbaas die officier geweest is, en een Haagse burgerheer.

Verder vergelijken heeft geen zin (al kan men nog aan *Willem Mertens' levensspiegel* denken, waar de zaak gecompliceerd wordt door de factor invloed, tot in de naam van de hoofdpersoon merkbaar), omdat het resultaat steeds hetzelfde zal zijn: een boek als *Een nagelaten bekentenis* is een authentiek geheel, waarin bepaalde elementen kunnen voorkomen die aan andere verhalen doen denken, zonder dat men van meer dan een incidentele gelijkenis kan spreken. En tot dit gesloten, niet herhaalbare stuk werkelijkheid wordt het levensverhaal van Termeer door de wijze waarop hij zichzelf en zijn ontwikkeling ziet.

III

Hoe dan, meent Termeer dat hij opgegroeid is tot dat verwerpelijke individu dat hij in eigen ogen meestal is? Dat hij geworden is

zonder te mogen hopen op een verandering: ‘Onder de roestige onhebbelijkheden van onze ouderdom liggen de blinkende fouten van onze jeugd en toch schijnen de meeste mensen in de waan te verkeren, dat hun leven een ontwikkeling, een vooruitgang is’, en: ‘Alsof een mens in de voortdurende wisseling van al zijn bestanddelen niet overal de onveranderlijke kern meedraagt, waaruit hij zich gestadig vernieuwt’.

Er zijn in het leven van Termeer verschillende determinerende factoren, volgens hem zelf dan altijd. De belangrijkste is de erfelijkheid. ‘De wortels [van mijn hang naar het verbodene] reikten over me heen tot in gesloten levens en daarom zou ik ze nimmer kunnen uitroeien.’ Dat deze hereditieitsconceptie niet zonder meer die van Taine is, waarin bijna iedere belangrijke romancier in die laatste decennien van de 19de eeuw geloofde, maar een vrij forse injectie heeft gekregen met calvinistisch zondebesef, dat bewijzen dit soort uitspraken: ‘Ik weet niet hoeveel voorouders uitsluitend voor hun egoïst plezier moeten geleefd hebben, opdat een wezen als ik het levenslicht zou kunnen aanschouwen, [dat zou] boeten voor allen te zamen’. Termeer zelf brengt onder de noemer hereditieit onder meer bijeen: ‘Geen liefde had mijn ouders samengevoegd’, ‘Uitgeput door een woeste jeugd had mijn vader...’, ‘ijdelheid, het erfdeel van mijn moeder’. Zelfs voor meer specifieke karaktertrekken die hij bij zich zelf ontdekt, probeert hij de erfelijkheid aansprakelijk te stellen: ‘Ik heb wel eens moeite gedaan om te weten te komen, of mijn ouders misschien leugenaars waren geweest’.

Een andere factor die de mens naar negentiende-eeuwse opvatting vastlegt, het milieu (de opvoeding), heeft in het leven van Termeer ook al ongunstig gewerkt. Zijn ouders hielden niet echt van hem, en zelfs niet van elkaar. En waar zij hadden moeten ingrijpen, hebben zij dat nagelaten: ‘Met wat verstandige dwang hadden mijn ouders aan mijn ongelukkig bestaan wel een betere plooi kunnen geven.’

Milieu en erfelijkheid (die overigens ook door Termeers schoonvader aansprakelijk gesteld worden voor zijn karakter), zijn de krachten die op zijn persoon beslissende invloed hebben gehad. Zij hebben hem gemaakt tot een ‘zenuwzwakke’, geplaagd door ‘minderheidsbesef’ waaruit weer een ‘machteloze verbittering’ zich ontwikkelde, een ‘koude jaloezie van alles en allen’. Het belangwekkendste in deze reeks is natuurlijk het ‘minderheidsbesef’, een

door Emants gesmede term voor wat even later in de psychologie ‘minderwaardigheidscomplex’ zou gaan heten.

De psychologische verklaringen van de eigen handelingen en van het onvermogen tot handelen, horen dus op twee niveaus thuis: een theoretisch - erfelijkheid en milieu - en een praktisch - zenuwzwakte, minderheidsbesef en ressentiment -, waarvan het eerste de condities oplevert voor het tweede. In concrete situaties wordt doorgaans ter verklaring ‘zenuwachtigheid’ of ‘minderheidsbesef’ gebruikt; de ‘eigenlijke’ oorzaken van alles zijn de daden der voorvaderen en de nalatigheden van de ouders. Soms wordt de erfelijkheid als directe verklaring gehanteerd, wat het karakter van zelfbeklag dat deze theorieën aankleeft, versterkt.

Op deze wijze, en dus voor ons gevoel met vaak verouderde argumenten, tracht Termeer te verklaren hoe hij is geworden wie hij is (een *dégénéré*, zegt hij zelf), oftewel: hoe hij tot zijn daad is gekomen. Deze psychologische vraag is het die expliciet aan de orde is. Voor de lezer is er echter nog een andere, die Termeer zelf niet in ronde woorden formuleren kan: wat is de rol van het schuldgevoel? Dat schuldgevoel wordt ruimschoots door Termeer gedemonstreerd: ‘die ellendige sensatie, dat de meubels ogen hadden en me zwijgend aanstaarden’, en, direct in het begin van het boek al: ‘Soms [...] *moet* ik hardop uitroepen: ik heb haar vermoord!’, ‘Ik heb zo'n dwingende lust dit eens te vertellen, dat ik 't voor de veiligheid maar op zal schrijven.’ Met andere woorden: zo belangrijk is het schuldgevoel dat het uitgesproken moet worden; wij hebben het levensverhaal van Termeer er aan te danken, dat dan ook in de titel al met het geladen woord ‘bekentenis’ aangeduid wordt.

Voor de lezer is nu een nieuwe vraag onvermijdelijk geworden, een vraag waar Termeer niet meer op antwoorden kan: heeft dit opschrijven iets geholpen? Van Vriesland zegt in zijn inleiding dat de bekentenisdrang van Termeer het ‘waarschijnlijk maakt, dat zij [de daad] haar straf toch zal vinden’. Wanneer hij daarmee bedoelt dat Termeer tenslotte door de justitie gegrepen is, vergist hij zich zeker: het woord ‘nagelaten’ in de titel wijst er op dat Termeer overleden is zonder dat zijn daad aan het licht gekomen is. Maar er is een andere mogelijkheid. Termeer kan zozeer door schuldgevoel achtervolgd zijn, dat hij zelfmoord heeft gepleegd. Het lijkt theoretisch om zich met deze vraag bezig te houden, maar hij wordt door het boek zelf opgeworpen. In de eerste plaats al door de titel,

en dan door een aantal losse opmerkingen, die samen op zijn minst de *mogelijkheid* open houden dat het opschrijven Termeer niet gebaat heeft. ‘Hoe houd ik zo'n afschuwelijk leven dag in dag uit, ten einde toe, nog vol?’, - dit soort zinnen komen op de laatste bladzijden herhaaldelijk voor.

Er is nu een merkwaardige aanwijzing in de richting van zelfmoord, die Emants waarschijnlijk niet moedwillig heeft aangebracht, maar die voor ons niet te ontkennen valt. In het boek wordt een toneelstuk genoemd, waar Termeer en zijn vrouw heen gaan, en dat is van: Emants. De titel is *Artiest*. Dat stuk werd in 1894 opgevoerd, in het zelfde jaar dat *Een nagelaten bekentenis* verscheen: voor de lezer van 1894 werd een realiteit beschreven die nauwelijks verleden was. Termeer was dus ongetwijfeld onmiddellijk na het schrijven van zijn biecht overleden, en dat maakt zelfmoord waarschijnlijk, met als kleine tweede mogelijkheid krankzinnigheid gevolgd door een hartaanval, zoals bij zijn vader. De zaak wordt nog zonderling wanneer men zich realiseert dat dit argument vóór zelfmoord alleen maar opgaat voor de lezers van de eerste druk. Voor die van de tweede, van 1918, bijvoorbeeld, geldt het omgekeerde! Aangezien het verhaal niet met een schrijf-datum gepubliceerd werd (zoiets als na de laatste alinea ‘Den Haag 1894’), hoefde de lezer van de tweede druk zich helemaal niet met de vraag bezig te houden of en in welk jaar de ‘bekentenis’ al eerder verschenen was. Hij kon het verslag van Termeers leven lezen als iets dat betrekking had op gebeurtenissen van een kwart eeuw geleden. Dus, als hij zich al rekenschap gaf van de datering die opgesloten lag in het noemen van *Artiest*, moest hij tot de conclusie komen: blijkbaar heeft de man nog een tijdje geleefd, na het schrijven van zijn biecht; hij heeft de zaak dus ‘van zich afgeschreven’.

Voor de lezer van de eerste druk dus: waarschijnlijk een lang uitgevallen zelfmoordenaars-brief, voor die van de tweede: een geval à la de barbier van koning Midas. Zelfs als men deze redenering wat spitsvondig vindt, een curieuze conclusie blijft het dat de inhoud van een boek (de impliciet aanwezige toekomst van de figuren behoort daartoe) *feitelijk* veranderen kan doordat men het op een ander ogenblik leest. Aangezien het in dit geval een zo prominent deel van de tekst als de titel is, die de vraag opwerpt naar de toekomst van de verteller, heb ik me deze kleine excursie voorbij de laatste pagina gepermitteerd. Wie zegt, dat het niet zo heel belangrijk is om te weten of Termeer zelfmoord gepleegd heeft of

niet, en dat de vraag, waar het schuldgevoel van de verteller toe leidt, het beste beantwoord kan worden met: tot het schrijven van een bekentenis, die geef ik graag gelijk.

Erfelijkheid en milieu als agentes van het fatum; neurasthenie en 'minderheidsgevoel' als persoonlijke gevolgen daarvan; schuldgevoel als aandrift tot schrijven: op dit abstracte en concrete psychologische stramien is het feitenverhaal geweven.

IV

Een nagelaten bekentenis bestaat niet uit hoofdstukken, maar uit kortere en langere scènes, die geïsoleerd worden door witregels. Deze formele scheidslijnen zijn steeds functioneel, maar de inkeping die zij moeten aanbrengen is niet altijd even belangrijk. In ieder geval worden *alle* beslissende wendingen door dergelijke witregels aangegeven.

Om het scenisch verloop van het verhaal vast te leggen volg ik dus de indeling die de auteur heeft aangebracht maar soms plaats ik een aantal korte passages onder één noemer.

A Inzet (p. 16 en p. 17)

Dit zou men bijna een introductie kunnen noemen, waarin 'het probleem gesteld wordt'. Ter verklaring van zijn daad vervolgt de verteller dan met een gedetailleerd verslag van zijn hele leven. Hij gaat, zegt hij, terug naar zijn vroegste pijnlijke ervaringen; de belangrijkste daarvan is de eerste schooldag.

B Eerste schooldag - Ontmoeting met Anna (p. 17 - p. 82)

Dit gedeelte kan onderverdeeld worden in:

- | | |
|------------------|--|
| a) p. 17 - p. 34 | Vooraf gewijd aan karakteranalyse; een jeugdliefde. |
| b) p. 34 - p. 48 | HBS-tijd, definitieve vereenzaming. Zakt voor Delft, moedwillig; conflict met neurasthene vader en koude moeder; eerste bordeelbezoek. |
| c) p. 48 - p. 56 | Vader krankzinnig en dood; moeder overlijdt eveneens jong; Bloemendaal voogd; vrij; reizen. |
| d) p. 56 - p. 58 | Ontmoeting met Zweedse pianiste; proef op de som van de vrijheid. |
| e) p. 58 - p. 70 | Mislukt avontuur met Zweedse; terug naar Holland. |

- | | |
|------------------|---|
| f) p. 70 - p. 79 | Mislukt schrijverschap; mislukte carrière bij gemeente. |
| g) p. 79 - p. 82 | In Amsterdam met doordraaiers; mislukte studie. |

Op dit punt kan men een nieuw deel laten beginnen; dat hier sprake is van een diepere insnijding blijkt ook uit de tekst: 'Eindelijk kwam dat bijzondere'. Tijdens een slapeloze nacht waarin Termeer de doodsangst lijfelijk ervaart, neemt hij zich voor, een vrouw te gaan zoeken.

C Verhouding tot Anna (p. 82 - p. 127)

Onder te verdelen in:

- | | |
|--------------------|---|
| a) p. 82 - p. 91 | Dochter Anna ontmoet bij voogd Bloemendael. |
| b) p. 91 - p. 92 | Bespiegeling over de vraag: houd ik werkelijk van haar. Opvallend is ook hier dat alles zonder terughouding gezegd wordt, dus weer alle kaarten op tafel. |
| c) p. 92 - p. 121 | In een reeks van zes gescheiden stukjes, wordt de insufficiëntie van Termeer zelf, en van zijn verhouding tot Anna, getekend (bv. huwelijksnacht, verhouding tot zwager). |
| d) p. 121 - p. 123 | Kind geboren; overlijdt na anderhalf jaar. Over het kind zelf wordt niets gezegd. |
| e) p. 123 - p. 127 | Reactie beschreven van Willem en Anna (die chloraal als slaapmiddel gaat innemen). |

Hier weer een diepere insnijding, namelijk door het optreden van een nieuwe figuur.

D De Kantere (p. 127 - p. 153)

In een vijftal scènes wordt de persoon van De Kantere en de verhouding van Willem en Anna Termeer tot deze dominee geschetst. Korte scènes, op één na: een gesprek waarin Termeer en De Kantere met elkaar geconfronteerd worden.

E Carolien; verhouding van Termeer tot de drie anderen (p. 153 - p. 214)

In acht doorgaans korte stukjes wordt de ontmoeting van Termeer met Carolien verteld, de ontwikkeling van zijn verhouding tot haar (zij wordt zijn maîtresse), de toespitsing van het

conflict met Anna, het afgeluisterde gesprek van Anna met De Kantere, en tenslotte de breuk met Carolien.

F Moord en nasleep daarvan (p. 214 - p. 235)

G Sluitstuk (p. 235 - p. 241)

Enkele opmerkingen bij dit schema:

Er is weinig ontwikkeling in het verhaal; gecompliceerdheid krijgt het alleen door de steeds dieper doordringende analyse van het zieleleven van één mens. De caesuren worden vooral bepaald door het optreden van nieuwe figuren.

In het begin wordt zelfs de kleinste gebeurtenis uitgebreid becommentarieerd, later veel minder. Vandaar dat het eerste deel veel langer is dan de andere, behalve deel E, waarin de crisis in alle menselijke verhoudingen om Termeer heen beschreven wordt. Ook in andere opzichten correspondeert het pagina-tal niet met de tijdsverhoudingen in de werkelijkheid. Het avontuur met de Zweedse pianiste, dat twee dagen duurt, krijgt de helft van het aantal bladzijden dat is gewijd aan de hele HBS-tijd, en binnen deze laatste periode wordt aan één dag weer het leeuwendeel gegeven. De enige maatstaf die aangelegd wordt, is: hoe belangrijk is een gebeurtenis voor het innerlijk leven van Termeer. Ook in latere delen wordt de tijd op deze wijze gehanteerd (de korte periode van aarzeling in de kamer van de moord krijgt uiteraard vele bladzijden). Op vragen als: hoe lang was Termeer getrouwd, hoe lang verbleef hij in de provincie en hoe lang later in Amsterdam, daarop antwoordt de tekst niet. Of hoogstens indirect en onvolledig: twee jaar is hij getrouwd wanneer hij 'even dertig' is, het kind leeft anderhalf jaar. Hoe lang de moord plaats vindt na de dood van het kind kan men niet nagaan: dat zou belangrijk zijn voor een inzicht in wat er in Anna omgaat, en daarover worden wij nooit ingelicht (terecht niet want wederzijds onbegrip is fundamenteel voor het boek). Het gevaar van een verslag dat niet zozeer op een ontwikkeling in het innerlijk leven van de hoofdpersoon gebaseerd is als wel op de gedetailleerde uitwerking van aanwezige kenmerken, is natuurlijk dat ook de uitwendige gebeurtenissen, die immers niet veel anders zijn dan illustratie van een innerlijke toestand, te statisch worden. Dit wordt voorkomen door de geleidelijke introductie van nieuwe figuren (die dus het scenisch verloop in grote trekken bepaalt),

maar ook door kleinere rhythmiserende details. Zo bijvoorbeeld zou de verhouding tot Anna na een bepaald moment (de dood van het kind) voor een roman te statisch geworden zijn als zij alleen vanuit Termeer getekend was. Aan de andere kant maakt de opzet van het boek het onmogelijk om Anna's visie op het gebeuren te doen horen, behalve in het afgeluisterde gesprek met De Kantere. Emants heeft dit opgevangen door de toenemende vervreemding van man en vrouw te tekenen in *handelingen* van de laatste: eerst wordt Willems bed uit de slaapkamer verwijderd, dan 'steekt zij [hem] voor het eerst haar wang niet meer toe voor de plichtmatige nachtzoen', van een bepaald ogenblik af 'heeft ze me zelfs geen hand meer toegestoken', en tenslotte: 'de volgende dag hadden we ons laatste onderhoud'. Dit soort opmerkingen fungeert als bakens in een andere te egale feitenzee, bakens langs de weg naar de crisis.

Nog één vraag terzijde, die niet rechtstreeks op het scenisch verloop betrekking heeft, maar toch aan de orde moet komen naar aanleiding van de inzet en het sluitstuk: wanneer en in hoeveel tijd wordt dit manuscript verondersteld geschreven te zijn? De lezer heeft namelijk even de indruk, dat het hele verhaal op één moment verteld wordt, terwijl elders, ook in de titel, duidelijk gezegd wordt dat Termeer dit alles *opschrijft*. Bij nauwkeurige beschouwing kan deze vraag, die van belang is voor een inzicht in de omstandigheden waaronder Termeer schrijft, met vrij grote zekerheid beantwoord worden. Het schrijven begint namelijk na de begrafenis (zie eerste zinnen), en het slot komt op de zesde dag daarna: drie dagen gaat Termeer de kamer niet uit, de dag daarna wordt 'eergisteren' genoemd, dus 'vandaag' is het de zesde dag. Emants heeft deze aanwijzingen zeker met opzet gegeven, en dat de zaak 'klopt' is een bewijs van zijn zorgvuldigheid, terwijl de indicatie dat hij zes dagen schrijft en steeds wanhopiger wordt door de confrontatie met de toekomst weer een indirecte suggestie van zelfmoord inhoudt.

V

Er is één aspect van het scenisch verloop, dat onmiddellijk opvalt: de gelijkheid van inzet en sluitstuk, die samen als een tang van 'heden' het chronologisch verslag van het verleden omklemmen. Het slot lijkt bijna een uitgebreide herhaling van de eerste twee bladzijden, met dezelfde thema's.

Een direct gevolg van deze opbouw is, dat de lezer die in het begin het boek binnengelaten werd, aan het einde voor dezelfde deur

staat en er daar weer uitgezet wordt: het is niet alleen het slot van een verhaal, dat weer naar het begin verwijst; het is ook het slot op de deur die naar de werkelijkheid van Termeer voert. Deze vormgeving is in overeenstemming met de opzet van het hele boek: de biecht van een neurotische man. *Een nagelaten bekentenis* is een psychologische roman, zeker, maar niet in die zin, dat een schrijver verslag uitbrengt van een pathologisch geval, en daarbij zelf op de drempel tussen zijn en onze wereld blijft staan; het boek pretendeert te zijn (en is dus voor de lezer): het levensverhaal van een gestoorde, door hem zelf verteld, en dus evenzeer een verslag over zijn neurosen als een symptoom daarvan. Termeer zit voor ons in zijn glazen bol te kijk, maar wij kunnen niet bij hem komen, omdat er geen gezichtspunt is vanwaaruit wij zijn werkelijkheid kunnen ordenen.* Inzicht in zijn situatie kunnen wij alleen verwerven door zijn woorden en daden anders te duiden dan hij zelf doet, maar ook daarbij moeten wij tezeer op zijn eigen kompas varen om ooit zekerheid te krijgen.

Dat blijkt heel duidelijk uit de tekening der personages. Wij kennen alleen dat deel van hun persoonlijkheid dat naar Termeer toegekeerd is, en dan nog alleen met de vervormingen die hij aanbrengt. Zo overtuigend als de observatie van de eigen stemmingen is, zo schematisch is het gedrag van anderen beschreven. Van Termeers uiterlijk weten wij vrij veel, want herhaaldelijk deelt hij ons mee hoe miserabel zelfs zijn voorkomen is. Reeds op de eerste bladzijde lezen we: 'Zo dikwijls ik in de spiegel kijk - nog altijd mijn gewoonte - verbaast het me, dat zo'n bleek, tenger, onbeduidend mannetje met doffe blik, krachteloos geopende mond' etc. Maar al bij die eerste gelegenheid wantrouwen wij zijn zelf-observatie: wie in de spiegel zijn waarnemingen doet heeft het

* 82: A.L. Sötemann heeft tegen deze bewering (en wat ermee samenhangt) bezwaar aangetekend. Ik denk dat onze gezichtspunten niet zo incompatibel zijn als hij meent: wij kijken naar verschillende zaken. Sötemann richt de aandacht vooral op de mogelijkheid om de uitgesproken opinies *aan Emants zelf* te endosseren, en zijn betoog, dat vooral op het vertelperspectief steunt, is overtuigend. Voor mij was in de eerste plaats de vraag van belang, of de standpunten van Termeer en Emants *van elkaar te scheiden zijn*, zodat veroudering van die opinies voorkomen wordt. Dat zie ik door Sötemanns betoog nog niet weerlegd. (A.L. Sötemann, 'Marcellus Emants' "Een nagelaten bekentenis": afrekening met von Feuchtersleben, vernieuwing van de naturalistische roman', *Handelingen XXIX der Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 1975, p. 217 - p. 234.)

zelf in de hand of de mond openhangt, de blik dof is. Hij vindt wat hij zoekt. De passage geeft dan ook vooral inlichtingen over Termeers ‘minderheidsbesef’.

Anna wordt uiterlijk vrij nauwkeurig getekend en hier en daar ook in haar gemoedsbewegingen, namelijk voorzover die zich in heftige gebaren uiten, of heimelijk geobserveerd worden. De meest onthullende zin die wij uit haar mond horen, wordt door Termeer afgeluisterd (gesprek met De Kantere): ‘Gloeïende kolen wil ik stapelen op zijn hoofd en ik wil me zelf niets... niets... niets te verwijten hebben’, een fraai kijkje in het gemoed van een vrouw die een minnaar afwijst en niet bepaald om haar man te sparen! Geen enkele opmerking van Termeer over Anna zou ons beter hebben kunnen overtuigen van haar aandeel in de schuld. Ook in andere indirecte observaties wordt Anna's karakter scherp getekend, bijvoorbeeld op de avond van de moord, als Termeer in het netjes gepoetste huis bij de deur een blaker vindt; een huishoudelijk sadisme van het type: ik weet wel dat je de hort op gaat, maar verwijten zul je van mij niet horen, alleen maar voelen. De situatie waarin de moord plaatsvindt, wordt daarmee ingeleid.

Dan De Kantere. Van Vriesland verwijt Emants dat hij Termeer als tegenspeler een zo ‘vaag, onbenullig en in phrases raisonnerend theoloog’ heeft gegeven. Dit is misschien juist in een bespreking van de opvattingen van de romancier Emants in het algemeen (en dat is Van Vrieslands onderwerp inderdaad), maar binnen het kader van *Een nagelaten bekentenis* houdt het geen stand. In de eerste plaats is het niet zozeer van belang, wat Termeer over De Kantere beweert, als wel hoe hij op hem reageert; in de tweede plaats is er een duidelijke ontwikkeling zelfs in zijn uitgesproken oordeel. Zolang hij de man alleen maar in de tuin ziet kan hij spreken over ‘gemaakte gesticulatie’, ‘klankvolle stem’, ‘neergeslagen rondglurende ogen en geaffecteerde spreektoon’, en dat is wel heel erg het klassieke beeld van de hypocriete dominee. Maar zodra ze met elkaar in gesprek raken, gebeurt er iets heel anders: de enige keer dat wij Termeer gepassioneerd zien ingaan op de *opinies* van een ander, is dáár; met Anna maakt hij alleen maar heftig ruzie, hij minacht haar denkcapaciteiten. Hij is zó van streek na zijn eerste gesprek met De Kantere, dat hij daarna uren lang alles herhaalt en betere antwoorden geeft dan in werkelijkheid. Kortom, hij ervaart deze confrontatie als een nederlaag. In overeenstemming met het gewone patroon in zijn reacties op andere mensen, begint hij

aggressief, dan gaat zijn ‘minderheidsbesef’ werken, en het resultaat kan men beschreven zien in het gesprek met Anna en De Kantere aan tafel, waarbij de dominee fungeert als de (niet alleen in de ogen van Anna) ‘positieve’ pendant van Termeer zelf. Heel fraai wordt dat zelfs met betrekking tot het uiterlijk van de twee aangegeven. Termeer ziet zichzelf en zijn rivaal samen in de spiegel, de meest letterlijke confrontatie dus die zich denken laat, en wel op een kritiek moment. Conclusie: ‘Ach, wat was ik schraal en vaal naast die grote man met zijn vierkante schouders en zijn gitzwart omlijst, aristocratisch bleek gelaat’. Dus: in uiterlijk en opinies komt De Kantere er lang niet kwaad af, als men er maar rekening mee houdt dat de ‘haat tegen alles en iedereen’ het beeld vertekent. Van de resterende personen wordt niet al te veel meegedeeld, en helemaal niets over wat er in hen om zou kunnen gaan: Carolien wordt alleen lichamelijk getekend, en meer heeft Termeer, noch de lezer, van haar nodig; schoonvader Bloemendaal komt niet verder dan een caricatuur van irriterende gebaartjes en een onhandige spreekwijze; de schoonmoeder krijgt een nog kleinere rol, namelijk die van vooraf-spiegeling van wat Anna later blijkt te worden; de vader van Termeer wordt alleen in een belachelijke ruziescène getekend, de moeder helemaal niet, en ook dat klopt. Ieder krijgt aan persoonstypering datgene toebedeeld wat nodig is om Termeer beter te leren kennen. Het is een boek over één mens.

Nu wij over Termeers innerlijk leven vrijwel geen andere gegevens kunnen verkrijgen dat die *hij* ons verschaft, is het de vraag of er dingen zijn die hij zelf niet doorziet, dus of wij slimmer kunnen zijn dan de verteller en uit zijn verslag conclusies kunnen trekken die blijkbaar voor hem niet mogelijk waren. Deze man, die steeds denkt zichzelf zo goed door te hebben, hoeveel ziet hij echt? Pas tegen het eind daagt het in zijn hoofd dat hij zichzelf misschien wel voor de gek houdt, en de lezer geeft hem dan grif gelijk.

Het hele boek door krijgen wij verklaringen te horen van zijn gedrag, en wij geloven hem steeds minder. Zelfs als hij zijn handelingen van te voren aankondigt, is het duidelijk dat hij alleen maar *achteraf* van voorbedachte rade kan spreken. Een voorbeeld: over zijn komende ontrouw met Carolien zegt hij dat hij ‘reeds voelde dat [hij deze daden] in alle gevalle [sic] zou begaan’, vandaar dat hij naar de opera gaat ‘om het je-kunt-nooit-weten van een avontuurlijke ontmoeting’. Men zou dus zeggen: hij heeft een vriendin *gezocht*, maar dan bedenkt de lezer dat hij allang naar de opera gaat, en dat al

zijn ontmoetingen met vrouwen mogelijk waren omdat hij, opgewonden onder de invloed van muziek, zijn gewone angst om te handelen overwint! Als schooljongen al grijpt hij na dagen pijnigende aarzelingen de hand van een meisje wanneer een regimentsmuziekkorps buiten passeert; Anna gaat hij liefhebben als zij piano speelt en hij vraagt haar tijdens een uitvoering van Lohengrin; de Zweedse van zijn mislukte jongemannen-avontuur is beroepspianiste; en zo spreekt hij Carolien aan als hij trillend van opwinding in de opera rondloopt na het horen van een deel van Carmen. Géén premeditatie dus, maar handelingen in een bepaalde emotionele sfeer, waarin alleen de muziek hem brengen kan. Dat ziet Termeer op het kritieke moment ook wel weer zelf in: ‘Het was geen besluit [om Carolien aan te spreken], dat ik, dat mijn verstand nam; het werd voor me besloten, ergens diep in me’.

Termeer kan nog niet verder komen dan dit uiterste punt: ‘ik ging dingen doen, welke veroordeeld moesten worden door hen, die er achter zouden komen, maar ook [had ik] daarop een recht, net even goed als een kat zich het recht aanmatigt de tuin omver te halen en te bevuilen, waarin zijn meester haar heeft toegelaten’. Alleen in beeldspraak dus kan hij zijn inzicht in de duisterheid van zijn drijfveren uitdrukken. Wanneer hij zich echter uitspreekt over wat naar zijn opvatting bepalend is voor zijn gedrag, meent hij allerlei handelingen als bewust gewild te kunnen rechtvaardigen die voor de lezer evident onderbewust bepaald zijn. Al zijn redeneringen zijn niets anders dan wat wij nu rationalisaties zouden noemen; men kan zelfs zeggen dat Emants de rationalisatie hiermee geïntroduceerd heeft in onze litteratuur - ik ken tenminste geen eerder voorbeeld. En wie de rationalisatie doorziet, kent ook het begrip onderbewuste; de rol die Emants de muziek laat spelen (fraai materiaal voor een psychoanalyticus) wijst op een ongewoon inzicht bij de auteur, waaraan zijn figuur uiteraard géén deel heeft.

Eén voorbeeld is natuurlijk te weinig voor een zo drastische conclusie. Ik geef als tweede daarom een heel sprekend geval, de belangrijkste handeling in het leven van Termeer: de moord op zijn vrouw. Dat is dan toch een daad, die terdege bewust gebeurt, zal men zeggen. Termeer komt buiten zinnen thuis als hij ontdekt heeft dat Carolien een ander heeft; hij meent dat hij haar moet trouwen en dus van Anna afmoet, Anna wil niet scheiden en dus moet hij haar vermoorden. Een ronde redenering, - achteraf. Want

wat valt er in werkelijkheid aan controleerbaars voor? De kamerdeur is open bij Anna: nooit gebeurd, en Termeer kon het niet verwachten. Dat is dus alvast toeval. Er staat chloraal bij het bed, twee flesjes zelfs: Termeer wist het niet. Kortom, de hele moord wordt getekend als een improvisatie; de verklaring waarom hij het wou doen was weer een rationalisatie. Hij ging haar vermoorden om vrij te zijn? Onzin, want zijn hoofdgedachte erna is: wat moet ik met mijn vrijheid beginnen? De lezer denkt eerder: waarom zou hij in godsnaam zijn vrouw nog vermoorden nu hij Carolien al kwijt is, dan: nu moet het maar eens gebeuren. ‘Wat wilde ik eigenlijk doen? Ik wist het niet’, constateert Termeer als hij de laatste momenten voor de moord reconstrueert.

Zo is het, hij weet het niet, maar wij wel. Hij wil zijn vrouw vermoorden, en gehoorzaamt daarbij aan een behoefte die even sterk is als nu zijn bekentenis-drang en die ermee samenhangt. Zijn vage gevoelens van diepe schuld en ontoereikendheid moeten omgezet worden in een werkelijke schuld, en in eenmaal een effectieve daad. De schuld wordt reëel genoeg, nadien (‘de meubels [hadden] ogen en [staarden] me zwijgend aan’), maar de daad blijft loos als hij niet aan anderen bekend wordt. Echter, al zit het allemaal niet zo logisch in elkaar als Termeer zelf denkt, het *moment* van de moord is niet toevallig - een dieptepunt van vernedering door de desertie van zijn maîtresse - en nog minder toevallig is het dat Termeer enerzijds niet door de justitie gegrepen wil worden, anderzijds zijn verhaal uit *moet* spreken. Niet de straf zoekt hij in de eerste plaats, maar een continuering van de voldoening die al optreedt als hij achter de lijkkest aan naar de begraafplaats rijdt: ‘ik voelde mij eindelijk eens iemand, die meedoet’ (‘normaal’ is) en nog sterker: ‘Voor één keer genoot ik de illusie me gewroken te hebben op het normale mensdom, op mijn beurt eens te triomferen over de samenleving’.

VI

En zo zit ik met een sprong in een psychologie die niet die van Termeer is, en zelfs niet meer die van Emants genoemd mag worden. Dat is onvermijdelijk bij de beschouwing van een psychologische analyse, van welke tijd die ook is, zolang daarin materiaal geleverd wordt.

Wij, lezers van nu, kunnen niet meer van ons beetje Freud afkomen. In onze grapjes is het verwerkt, en geen romancier anno

1964 ontkomt aan het feit dat zijn lezers een oppervlakkige maar voortdurend actieve kennis bezitten omtrent menselijke verhoudingen, de ‘betekenis’ van bepaalde beelden etc. De Freudiaanse duiding behoort tot de stoffering van onze realiteit en is zelfs een deel van ons taalgebruik geworden.

Een voorbeeld uit *Een nagelaten bekentenis*: ‘eer ik durfde roken, stal ik al sigaren uit vaders schrijftafel’. In een verslag over een vaderzoon conflict kunnen wij zoiets, juist om het gratuite karakter van de handeling, niet meer lezen zoals Termeer zelf het ziet, namelijk als een bewijs van een ingeboren ‘slecht karakter’. Daarvoor echoot voor ons het symbool te zwaar. Onvermijdelijk lezen wij dus niet zozeer méér, als wel iets anders dan wat de schrijver heeft bedoeld. Daarbij gaat het er niet om of wij ‘gelijk’ hebben. Over twintig jaar verschuift ons gezichtspunt wel weer opnieuw. Maar beslissend is de vraag of wij nu, met ons inzicht (oppervlakkig en aan een ander ontleend, maar aanwezig), nog steeds kunnen blijven lezen met een gevoel van ‘het klopt’. We mogen ons de meerdere voelen van Termeer, de duiders van de dingen die hij zo dom rationaliserend ondergaat, maar wij mogen ons nooit de meerdere voelen van Emants. Zodra wij zouden denken: je weet niet waar je het over hebt, zou het boek zijn leesbaarheid, zijn overtuigingskracht verliezen. Maar zolang wij slim kunnen zijn ten koste van Termeer, blijven wij lezen. Het is als eens met de films van Chaplin. De een ging er heen voor de gooi en smijt, de ander voor de perikelen van de schlemiel, een derde om te zien hoe slim Chaplin zijn publiek bij de neus nam en elk wat wils gaf. De laatste was de slimst bedrogene.

Er komen veel van dat soort momenten in *Een nagelaten bekentenis* voor, dat wij denken meer door te hebben dan het slachtoffer. Hoe groot de rol van Termeers behoefte aan liefde is, maken wij, eerder dan uit zijn eigen beweringen, op uit het feit dat zijn bekentenis eindigt met het woord ‘liefhebben’. Typerend, denken wij, voor een boek dat in veel opzichten een aanval op de victoriaanse moraal is. Dan een zo tekenend, haast voorspellend gebeuren als het moedwillig zakken voor Delft, gevolgd door teleurstelling over het feit dat hij niet voorzien wordt! Allemaal zaken die wij voorzien en Termeer niet, zelfs Emants waarschijnlijk niet...

Of toch? Wanneer wij al lezend tevreden constateren dat de zaken ‘kloppen’, dat Freud gelijk heeft tegenover Termeer met zijn rationalisaties (en wij met Freud), dan doet men er verstandig aan te

blijven denken dat het Emants is die Freud gelijk gééft. Het is niet *onze* slimheid die de vondst zo treffend maakt dat Termeer op het eind van zijn verslag meer vrees voor zijn eigen bekentenisdrang koestert dan voor de justitie, en dat hij zelf bij deze blik in het eigen onderbewuste spreekt van een ‘ontbinding van mijn ganse persoonlijkheid’; het is de slimheid van Emants. De enige voldoening waarop wij met onze min of meer oppervlakkige kennis van de psychologie recht hebben is die van aan de kant van Emants te staan: domme Termeer, slimme Emants. En zelfs dat hebben wij dan aan Emants te danken.

Maar nee, zegt iemand die nòg slimmer is, Emants zelf had dat heus allemaal niet door, en als je hem de profijten gunt van de nieuwere inzichten, schuif hem dan ook de verouderde ideeën op de nek. Want al die praatjes over erfelijkheid, degeneratie, zenuwzwakte, ook die zijn van hem afkomstig.

Is er enig bewijs te vinden voor de stelling dat Emants zelf de ideeën aanhing, die Termeer verkondigt, of zelfs maar een deel ervan? Gebruikte hij zijn figuren eigenlijk wel als spreekbuis? Hij heeft zich daarover eens uitgelaten in een interview met d'Oliveira (de grootvader): ‘Nooit heb ik er meer (na *Lilith* en *Godenschemering*) aan gedacht een persoon te maken tot belichaming van een levensbeschouwing’. Nogal een duidelijke uitspraak, niet minder dan deze: ‘Er wordt zoo dikwijls gezegd: wanneer iemand een roman schrijft, dan moet hij daarin leggen zijn gevoelens. Ik zeg: die zullen er wel van zelf in komen. Hij moet trachten te geven het gevoel van zijn persoon en dat is het zijne niet.’ Dus: geen zelfportretten en zelfs geen spreekbuizen.

Maar door Emants zelf hoeft natuurlijk niemand zich te laten overtuigen. Echter, ook als men zou kunnen bewijzen, dat allerlei opvattingen uit *Een nagelaten bekentenis*, verouderde opvattingen welteverstaan, elders door Emants verdedigd werden als de zijne, blijft het onmogelijk, juist bij dit boek, om de uitingen van Termeer te zien als (gedeeltelijk) die van Emants. De relatie van Emants tot zijn figuren is een belangwekkend probleem, maar *Een nagelaten bekentenis* zal voor iemand die deze verhouding wil onderzoeken heel weinig waarde hebben. Hij wordt onvermijdelijk geconfronteerd met een zekere onbereikbaarheid van de hoofdfiguur, die een gevolg is van de opzet van het boek. Zelfs als men bij een bepaalde gedachte kan zeggen: die is van Emants! zal niemand ooit kunnen aantonen of dat dan een geval van zelfexpressie is, of (ik zeg maar

wat) een ironiseren van dat standpunt door het in de mond van een kennelijk gestoorde te leggen. En dit geldt niet alleen voor de standpunten, het argument is ook van kracht met betrekking tot de feiten. Het is onontkenbaar dat in het boek eigenlijk pas de puberteit van Termeer significant wordt geacht (en *wij* weten wel beter!), maar ook nu weer is het Termeer die wij aansprakelijk moeten stellen. Het zou een romanciers-fout geweest zijn, als Emants deze man al over heel vroege herinneringen had laten schrijven, want zijn doel is om Termeer zelf, met eigen middelen, te laten verklaren hoe hij de man geworden is die zijn vrouw vermoord heeft. Gesteld dat Emants ons ‘inzicht’ gedeeld zou hebben, wat natuurlijk niet het geval is.

Kortom, met *Een nagelaten bekentenis* in de hand komen wij nooit bij de ideeën van Emants, of hoogstens op die plaatsen waar de standpunten van Termeer niet in overeenstemming zijn met de gebeurtenissen. Alleen voor die discrepanties (bv. de rationalisaties) mogen wij Emants aansprakelijk stellen. Hij vaart er wel bij.

Het lijkt overdreven goedgunstig, Emants zo vrij te pleiten van schuld aan de verouderde standpunten in zijn boek. Maar daar heeft hij, met heel wat schrijversvernuft, zelf voor gezorgd. Hij heeft zich, kan men zeggen, gedekt tegen het verouderen van de uitgesproken standpunten, door de opzet die hij koos: de bekentenis, en door de rigoureuze wijze waarop hij vastgehouden heeft aan dit perspectief waarbij verteller en hoofdfiguur samenvallen. Door deze bijzondere opzet is het boek er geen geworden dat geschreven is *vanuit* verouderde standpunten, maar een verhaal *over* verouderde standpunten. Het proces van verleden- worden heeft er een historische roman van gemaakt, geen verouderde. Dat is een imposante tour de force, bij een boek waarin zoveel betoogd wordt. Wie weet is het deze immuniteit tegen het verouderen, waardoor ego-boeken vaak zoveel meer direct en zoveel ‘frisser’ lijken, ook als zij al honderden jaren oud zijn, dan verhaal-romans, waarin altijd een persoonlijke of onpersoonlijke verteller zijn neus ertussen steekt en daar het lid op kan krijgen als zijn verhaal ‘niet meer klopt’. Een boek is meer resistent tegen de tijd naarmate de observatie domineert over de interpretatie. In *Een nagelaten bekentenis* is die resistentie optimaal. Alles is gebeurtenis, ook de interpretaties die Termeer van zijn werkelijkheid geeft. De rationalisaties, gebaseerd op theorieën over erfelijkheid etc., zijn gedateerd? Zeker, zeker, die zijn altijd gebonden aan een bepaald cultuurpatroon, aan de

vooroordelen van een bepaalde tijd. Het zijn historische *feiten*. De ideeën die Termeer heeft over het noodlot zijn een onderdeel van zijn intellectuele bagage. Het is dus geen boek over de werking van het noodlot, zoals het werk van Couperus vaak, maar een boek over een man die gelooft in het noodlot. Juist doordat wij vaak kunnen denken: hier had je anders kunnen handelen, had je kunnen ontsnappen aan wat je je noodlot acht, juist daardoor wordt Termeers ‘noodlot’ tot een eigenschap van zijn persoon in plaats van ‘klassiek’; juist daardoor worden zijn ideeën, evenzeer als de gebeurtenissen in zijn bestaan, tot *psychologie*.

VII

Het gaat er bijna op lijken dat ik wil beweren, dat *Een nagelaten bekentenis* geen verouderde roman is ondanks Emants in plaats van dankzij. Maar het is natuurlijk alleen aan zijn schrijversraffinement te danken, dat het boek ook een lezer van zeventig jaar later nog boeit; aan de opzet die hij voor zijn verhaal koos.

Die opzet is het waardoor alles bepaald wordt: de karakteristiek van de figuren, zogoed als het tijdsverloop; de immuniteit tegen het verouderen niet minder dan de onbereikbaarheid van de hoofdpersoon die zo duidelijk in overeenstemming is met diens door hem zelf gepretendeerde onvermogen om met zijn omgeving in contact te komen.

Het grootste deel van de Nederlandse natie gaat sinds de zestiende eeuw niet meer te biecht. Misschien komt het daardoor wel (en door het forse accent dat het calvinisme op het schuldgevoel heeft gelegd), dat onze litteratuur zo opvallend rijk is aan auteurs met een neiging tot bekentenissen. Men zou dus zeggen, wie een authentiek Nederlands verhaal wil schrijven, kan niet beter doen dan er letterlijk de biecht van een personage van te maken, over de zonden der vaders en de eigen slechtheid. Dat heeft Emants gedaan, vreemd genoeg zonder veel concurrentie. Maar met algemeenheden maakt men geen roman van formaat. Er is een hand nodig die raak grijpt, zowel in de details als in de algemene opzet; de lezer moet geloven in de bestaansreden van het boek.

Aan het begin van dit stuk constateerde ik de gulle wijze waarop de auteur zijn troefkaart liet zien. Dat kon hij zich permitteren. Wanneer men het boek uit heeft, realiseert men zich dat niet het geheim van Termeer dat van Emants was, maar dat de auteur zijn eigen spel speelde: de daad waar het levensverhaal van Termeer op

uit loopt, krijgt pas zin *doordat hij aan anderen meegedeeld wordt*. En daardoor heeft de lezer het gevoel, bij dit boek iets te begrijpen wat bij de meeste andere een raadsel blijft: waarom het geschreven werd, en waarom wij het te lezen krijgen.

Dat is een eigenschap die uitnodigt tot herhaalde lectuur, ook al kent men dan niet alleen Termeers geheim, maar zelfs dat van Emants.

dec. 63 / jan. 64

Nagelaten

De Heer A.H. Hoogland, Zaandam, schrijft mij:

‘Naar aanleiding van Uw essay over “Een nagelaten bekentenis” in Merlyn II, 2 het volgende over de titel v.h. boek: “Nagelaten” kan ook betekenen: iets is niet gedaan; m.a.w. Termeer heeft de moord niet aan de politie bekend, wordt gekweld door schuldgevoelens en uit zich alsnog voor de lezer, i.c. de herlezer. Hiermee komt de noodzaak van zijn plotselinge dood in 1894 te vervallen. Ik wil niet zeggen dat mijn interpretatie van “nagelaten” de meest voor de hand liggende is, maar ik acht het niet juist om deze mogelijkheid niet te vermelden en te onderzoeken.’

Ik kan er niets tegen inbrengen, al vind ik de geopperde mogelijkheid inderdaad niet erg voor de hand liggend. Maar zolang het een mogelijkheid is (ik had hem domweg niet gezien) moet hij natuurlijk onderzocht worden. Een eerste vraag lijkt mij: wordt het woord *nagelaten* in de door de heer Hoogland genoemde betekenis ook als verleden deelwoord gebruikt? Om dat te kunnen belissen, is een niet eenvoudig lexicologisch onderzoek noodzakelijk. En mocht de conclusie zijn: het woord *nagelaten* komt nergens in die betekenis voor, dan nog is het een open vraag of Emants dan niet de eerste geweest kan zijn. Consequentie: een onderzoek naar Emants' taalgebruik. Kleine dingen hebben grote gevolgen.

Een kort antwoord is overigens toch misschien wel mogelijk (voor een lang was de kwestie in mijn stuk te bijzakelijk): wordt de bekentenis wel *nagelaten*, in de betekenis van: niet uitgesproken? Het boek is wel degelijk een bekentenis, en als Emants had willen aanduiden dat Termeer zijn confessie uit handen van de politie heeft gehouden, had hij dan niet iets moeten schrijven als: achtergehouden? Want, welke betekenis het woord ‘nagelaten’ ook heeft

in de titel, het is voor een redelijk begrip van de inhoud van het boek noodzakelijk om aan te nemen dat het gaat om een expliciet geformuleerde (dus: niet achterwege gelaten) bekentenis.

(82: In zijn al eerder aangehaalde artikel (zie boven p. 118, noot) laat Sötemann, op grond van mededelingen over het tijdsverloop binnen het boek zelf, zien dat deze alternatieve lezing van het woord ‘nagelaten’ onhoudbaar is, maar dat dit nog niet betekent dat mijn conclusies met betrekking tot de sterfdatum van de hoofdfiguur gerechtvaardigd zijn.)

Van Schendels Waterman: feit en fictie

De waterman is een historische roman, want het verhaal speelt in het verleden, een herkenbaar verleden zelfs, en kan toch geen pure geschiedschrijving genoemd worden. Over de vraag of een boek met zo weinig exacte feitelijke aanduidingen wel een historische roman genoemd mag worden, wil ik vandaag geen gedoe hebben, omdat ik genoeg heb aan het volgende uitgangspunt: het boek bevat historische feiten naast onhistorische, die samen geïntegreerd zijn tot de nieuwe werkelijkheid van het verhaal. Juist om deze verhouding van gebeurd-niet gebeurd is het mij te doen.

Een beperkende opmerking: de vraag in hoeverre Van Schendel een geschiedkundig kloppend beeld heeft gegeven van de eerste decennia van de 19de eeuw, kan mij op zichzelf niet veel schelen. Het gaat niet om de *gelijkenis* tussen gefingeerde en ware zaken, maar om het *verschil*, en vooral om de *wijze waarop* de roman van de geschiedschrijving afwijkt. Wie in het kort ingelicht wil worden over de sociaal-economische achtergrond van *De waterman* kan terecht bij het stuk van K. van Boeschoten in de bundel *Lof van Arthur van Schendel* (1945), als hij dat boekje tenminste in handen kan krijgen. Van Boeschoten noemt ook andere literatuur over het onderwerp. Zijn standpunt, dat Van Schendel een historisch betrouwbaar beeld heeft gegeven van de sociale omstandigheden die het décor vormen van de beweging der Zwijndrechtse Nieuwlichters, lijkt mij juist. Maar in hoeverre Van Schendel van de historische waarheid is afgeweken, of hoeveel hij er aan toegevoegd heeft, daarover laat Van Boeschoten zich, gezien zijn onderwerp terecht, niet uit.

Er bestaat een merkwaardig boek, uit 1892, dat getiteld is *De Zwijndrechtse Nieuwlichters (1816-1832) volgens de gedenkschriften van Maria Leer*, door D.N. Anagrapheus. Wie dat boekje gelezen heeft, weet meteen wat Van Schendels belangrijkste bron is geweest voor dat deel van zijn boek dat in de kring van de Broederschap speelt. Zijn enige bron misschien, want met deze ‘gedenkschriften’ in de hand, en enige algemene kennis van de betreffende periode, kan *De waterman* geschreven zijn: meer ‘documenten’ waren niet nodig. Toch moet ik ook hier weer een beperkende aantekening maken: het leven van Maarten Rossaert, de hoofdfiguur van *De waterman*,

speelt zich alleen in het middengedeelte af tegen het décor van de Zwijndrechtse Broederschap (het woord ‘nieuwlichters’ gebruikt Van Schendel nooit; het is een schimpnaam die in een roman van-binnen-uit niet op zijn plaats is). Daarvóór is het boek het verhaal van een jeugd omstreeks 1800, en in het laatste deel wordt het weer steeds meer het levensverhaal van één man. Maar in het middendeel staat de Broederschap zo centraal dat men Rossaert hier en daar nauwelijks meer als ‘hoofdfiguur’ herkent: een perspectivische verschuiving die volkomen gerechtvaardigd is, gezien de nadruk die de Zwijndrechtse op het gemeenschappelijk leven leggen. Bij dit terzijde signaleren van een geraffineerde hantering van de schrijversmiddelen (er zijn heel wat meer voorbeelden in *De waterman*) moet ik het laten.

Alleen dus dat stuk van het verhaal, dat gewijd is aan Rossaerts contacten met de Broederschap, komt voor een rechtstreekse vergelijking met de gedenkschriften van Maria Leer in aanmerking, al lijkt ook een zekere invloed van deze bron op andere gedeelten van het boek waarschijnlijk. Daarover later.

Is er eigenlijk wel zoveel reden, om juist de Zwijndrechtse broederschap gelijk te stellen met de gemeenschap die in *De waterman* beschreven wordt? Geen enkele naam uit de werkelijkheid keert in de roman terug. Er moeten toch heel wat religieuze groeperingen geweest zijn, in het begin van de 19de eeuw, die bepaalde sociale ideeën verkondigen met een beroep op de gemeenschap der vroege christenen, en met de bijbel in de hand? Wie Maria Leer leest, denkt vaak genoeg aan Lou de palingboer; hoeveel meer zullen dan religieuze splintergroepen uit de negentiende eeuw op elkaar lijken!

Er zijn echter te veel directe verwijzingen van Rossaerts Broederschap naar de Zwijndrechtse, om de band los te maken. Dat begint al bij de tijd waarin Van Schendel zijn Broederschap laat opkomen en uiteenvallen. Niet dat de gebeurtenissen ooit gedateerd worden, maar indicaties als ‘in het jaar van de cholera’, het beschrijven van de feestelijke sfeer rond de soldaten die ‘tegen de Walen gaan vechten’ e.d., brengen een tamelijk hecht chronologisch verband aan. Wanneer men alle tijdsbepalingen uit het boek precies zou nagaan (de primaire die openbare gebeurtenissen betreffen, en de secundaire die de individuele lotgevallen daaraan vastkoppelen, zoals: ‘de watersnood van voor tien jaar’), zou men een heel

nauwkeurige tijdstabel kunnen opstellen. Men kan de historische feiten terugvinden, maar men wordt er niet met de neus ingeduwd; deze gereserveerdheid in het gebruik van expliciete aanduidingen is een van de meest kenmerkende eigenschappen van Van Schendels proza. Hij kan het zich zelfs permitteren, de dramatische hoogtepunten van een verhaal rustig *niet* op te schrijven (de dood van Rossaerts moeder, de eigenlijke ontmoeting met de vrouw die zijn leven zal delen).

Er is echter méér om de gelijkenis van Van Schendels Broederschap met de Zwijndrechters te adstrueren dan zo uiterlijke, misschien niet exclusieve, aanwijzingen als de tijdsaanduiding. Het verloop van de beweging is in beide gevallen identiek: het verzet tegen de conventionele uitleg van godsdienstige plichten en rechten, waardoor alleen de zittende klasse gediend wordt, de afzondering in een gemeenschap die het bezit (aanvankelijk) afzweert, de weigering om militaire dienst en burgerlijke stand te erkennen, de toevloed van armen die het verval inluidt omdat daarvoor de economische basis niet hecht genoeg is, het gedeeltelijke herstel van het privébezit, de emigratie van een gedeelte van de broeders, en het uiteengaan van de rest na enige tijd. Weliswaar is dit het gewone lot van al die 19de-eeuwse ‘communistic’ bewegingen, die ‘het Koninkrijk der Hemelen niet boven lucht en wolken, maar in het ondermaanse zochten’ zoals het aardig gekarakteriseerd wordt in Maria Leers gedenkschriften, maar er zijn toch te veel specifieke trekken om in Van Schendels Broederschap een soort fantasie-gemeenschap te zien. Dat hij zijn broeders eerst aan de kost laat komen door zwavelstokken te maken en uit te venten, later door de verkoop van eigenbereide chocolade (verpakt in papiertjes met het wapen van Zeeland), is een onmiskenbare indicatie dat Van Schendel een directe verwijzing naar de Zwijndrechters op het oog had. Zoiets zou gemakkelijk te vervangen zijn geweest.

In het boek van (of eigenlijk over) Maria Leer, worden de ideeën van de Zwijndrechters voortdurend samengevat in één zin: ‘Uit Hem, door Hem en tot Hem zijn alle dingen’. Dàt is het uitgangspunt voor een leer die de gewone opvatting van de zonde (zo beslissend voor de 19de-eeuwse calvinist) overboord gooit, en die tenslotte tendeeft naar een sociaal gericht pantheïsme. Letterlijk hetzelfde kan men van *De waterman* zeggen, waarin zelfs de geciteerde zin enkele malen voorkomt. De Zwijndrechters van Van Schendel zijn al evenzeer als die van Maria Leer voortdurend in

conflict met de maatschappij op grond van hun bijbelse opvattingen. Voor hun eigen gevoel zijn zij slechts goede christenen, die de ware leer gevonden menen te hebben (teruggevonden eigenlijk), maar hun bijbelcitaten zijn voor het gezag, en zelfs voor de kleine burgerij, kreten van oproerigheid. Wanneer men op dit punt een verschil kan constateren tussen de twee boeken is het hoogstens dit: in *De waterman* wordt de sociale ondergrond van de beweging met meer bewustheid centraal gesteld dan bij Maria Leer. Terecht: het gebruik van bijbelteksten mag voor deze mensen zelf het essentiële in hun optreden geweest zijn, van enige afstand gezien is het de toevallige taal van de tijd waarin zij hun werkelijke ‘nieuwlichterij’ vorm gaven. Niet *helemaal* toevallig, vandaar dat Van Schendel er gebruik van blijft maken, zij het zonder zijn hoofdfiguur die irritante betweterigheid mee te geven, die Maria Leer soms zo onsympathiek maakt.

De bijbelteksten zijn bij Van Schendel als wapen alleen maar scherp als zij de hypocrisie van een ‘christelijke’ gemeenschap attaqueren. Voor het overige zijn zij een taalverschijnsel van dezelfde orde als het vleugje archaïsme dat te proeven is in de passages in de directe of semi-directe rede (bijvoorbeeld in de aanspreekvorm ‘man’ of ‘vrouw’). Men onderschatte overigens de uitwerking van dergelijke identieke wendingen in de twee boeken niet. Het is volgens mij onmogelijk om uit te maken uit welk van beide deze zin genomen is: ‘Maar die toespraak wekte aller verontwaardiging, het was hoogmoedige praat, zonder zonde leven kon niemand’.

Los van deze algemene gelijkenis, valt het niet moeilijk om gebeurtenissen aan te wijzen die in beide boeken beschreven worden, en die in zo sterke mate verwant zijn dat zij als een onweerlegbaar argument voor rechtstreekse ontlening mogen gelden. Stoffel Muller en Maria Leer, het paar dat de leiding heeft gehad over de Nieuwlichters, worden tot zware gevangenisstraffen veroordeeld na verzet tegen een Officier van Justitie, tegen wie Muller zegt: ‘dan zeg ik, dat je je zwaard vlak verkeerd draagt’. Zo wordt Gees Baars uit *De waterman* veroordeeld nadat zij tegen een veldwachter heeft gezegd dat hij ‘het zwaard voor de onrechtvaardigen droeg’. Het tafereel is vrijwel gelijk, de personen niet, of in ieder geval veel minder. Hetzelfde geldt voor Rossaerts vrijspraak nadat hij zijn kind niet heeft aangegeven; aangezien hij geen trouwbriefje heeft, wordt het kind niet als van hem beschouwd, en

tegen een straf die hem opgelegd wordt omdat hij de eigenaar is van de schuit waarop het kind geboren werd, tekent hij met succes verzet aan: de schuit behoort aan de broederschap. De vrouwen die geholpen hebben, worden echter gedaagd en zullen gestraft worden. Hetzelfde gebeurt in werkelijkheid met Stoffel Muller, die als huisbaas veroordeeld wordt, maar daarna vrijuit gaat omdat niet hij maar de Broederschap het huis bezit. Het is zelfs wel duidelijk wat Van Schendel in deze scène zo zeer aangetrokken moet hebben, dat hij hem in essentie overneemt; het wordt er zelfs bij gezegd: ‘De wereld is kwaad geordend, zei Rossaert, dat de vrouwen die geholpen hebben daarvoor gestraft worden’. Zo zijn er een aantal voorvallen in *De waterman* die in grote trekken van Maria Leer, dus uit de enige bekende beschrijving van de werkelijkheid, stammen: de Officier van Justitie die de kwajongen, die bedreigd heeft de schuit van de Broeders te laten zinken, gelijk geeft; en een passage als die over de verstoorde godsdienstige bijeenkomst aan het begin van het middendeel van de roman, die zo inzet: ‘In de Warmoesstraat gingen zij de trap op naar de zaal waar de oefening gehouden werd’. Bij Maria Leer, waar de persoonlijke verhoudingen in het incident totaal anders liggen, kan men toch de gebeurtenis zelf herkenbaar terug vinden. Getuige de eerste zin: ‘Moedig ging ze de Warmoesstraat ten einde en de trap op naar de bovenkamer, waar de meeste leden van het gezelschap reeds bijeen waren’.

Impliciet heb ik al gezegd dat de incidenten, de sfeer, het woordgebruik van beide boeken soms frappant overeenstemmen, maar de personen niet. Geen enkele van de historisch bekende figuren keert in de roman ongewijzigd terug. Bij Maria Leer komen de volgende centrale figuren voor: Stoffel Muller en zijn vrouw (of bijzit) Maria Leer; de welgestelde Arie Goud, die zijn bezittingen aan de Gemeenschap afstaat, en diens vrouw; de bakker Ketel en de chocoladefabrikant Mets die samen de latere bron van inkomsten mogelijk maken; de medeoprichter van de Broederschap, schout Valk en zijn vrouw. Iets van deze historische personen vindt men bij Van Schendel terug, maar steeds met grote verschuivingen. Zo herkent men in de ouder wordende Hogerzeijl, die in zijn hoekje zit te suffen over het komende rijk Gods op aarde, Valk in zijn nadagen. Schipper Wuddink heeft trekken meegekregen van Stoffel Muller, en Gees Baars van Maria Leer, al worden er eigenlijk te weinig feiten over hen meegedeeld, bij Van Schendel, om de identiteit erg treffend te maken. Ketel en Mets worden tot één

figuur samengesmolten: de suikerbakker Siebel. Andere opvallende gelijkenissen tussen personen bij Maria Leer en romanfiguren van Van Schendel, zie ik niet.

Er blijft één vreemd gat: Maarten Rossaert. Heeft hij, heel of half, bestaan? Kort gezegd: nee. Men vindt iets van hem in de schipper Stoffel Muller, maar veel is dat niet. De ongelijke feiten overwegen: Rossaert is hoofdpersoon van het verhaal maar niet van de Broederschap (tegen het eind constateert hij zelf uitdrukkelijk dat hij eigenlijk langs de broederschap heen geleefd heeft), en hij heeft niet meer met Muller gemeen dan algemene opinies, die alle Broeders delen. Trouwens, van het leven van Stoffel Muller is verder weinig bekend; in ieder geval wordt er nauwelijks iets over verteld door Maria Leer.* De situaties rond Stoffel en Maria doen soms denken aan die rond Rossaert en zijn vrouw, maar dat geldt voor andere personen uit de werkelijkheid evenzeer, omdat hun verhouding tot de maatschappij zo identiek is dat men eerder moet zeggen: Rossaert beleeft wat een Zwijndrechter zou hebben kunnen beleven en sommigen beleefd hebben, dan: men kan zijn eigenschappen aantreffen bij deze of gene historische figuur.

Behalve dan bij een figuur waar men niet direct zoeken zou: bij Maria Leer. Al zijn er trekken in Gees Baars die aan Maria Leer ontleend lijken, de meest treffende gelijkenis zie ik toch tussen Maarten Rossaert en Maria Leer. Het is een gelijkenis, uiteraard niet zozeer in feiten (een gelijk verlopend leven van een man en een vrouw is in de 19de eeuw domweg onmogelijk), als wel in psychologische ontwikkeling. De botsing met een streng orthodox milieu als uitgangspunt, het zonde-besef als alles bepalende invloed op de vroege jeugd, de overwinning van dat besef (door ook de zonde als van God komend te beschouwen) als eerste stap op de weg naar een nieuwe opvatting van het Christendom, de aansluiting bij de Broederschap op grond van eigen overtuigingen omtrent godsdienst en maatschappij, de nadruk op het belang van 'de werken', en tenslotte een laatste fase die men pantheïstisch kan noemen. Al deze punten zou men nog algemeen kunnen achten, maar de dosering, het belang dat aan bepaalde invloeden en gedachtegangen gehecht wordt, maakt dat men spreken mag van een parallele ontwikkeling. Anderzijds heeft Van Schendel gelukkig

* 82: Het bestaan van het boekje *Gods Vrijmagt* van Stoffel Muller (Quack noemt het), was mij bij het schrijven van dit opstel blijkbaar niet bekend.

bepaalde kantjes van Maria Leer aan zijn Rossaert onthouden: de pedantheid in geloofszaken, vooral in haar jonge jaren, om maar iets te noemen.

Dus: de invloed van de gedenkschriften van Maria Leer is nog verder gegaan dan louter feitelijke omstandigheden. Maar het verschil tussen Rossaert en Maria Leer is te in het oog springend om meer te constateren dan een algemene impuls die van het ene boek is uitgegaan bij het ontstaan van het andere. Hoe dicht men bij het werkelijke centrum van *De waterman* komt, hoe groter de afstand tussen feit en fictie.

De nadagen van Maria Leer en Rossaert hebben vrij veel gemeen: zoveel als men van gelovige, zwaar beproefde mensen mag verwachten, die naast de maatschappij zijn komen te staan. Men kan de twee haast samen zien als clochards, de vrouw losse kolen en ander afval rapend bij de haven, de man voortsjokkend met zijn hond, zwijgend, nagewezen om zijn vreemde kledij en om zijn verleden als 'waterman', een verleden waarin mythe en realiteit verweven zijn geraakt. Zoals Maria Leer in het hofje een soort kruidentante geworden is, zo wordt Rossaert gezien als de geest van een door de duivel het water ingesleepte zondaar, die terugkeert in steeds wisselende gedaante om mensen van de dood door het water te redden. En dat is dan het punt waar Van Schendels boek niets meer met de werkelijkheid te maken heeft: de rol die het water in het leven van zijn hoofdpersoon speelt. De lapidaire titel geeft dat al dadelijk aan. En de eerste zin luidt: 'Aan de Merwede buiten Gorcum dwaalde op een dag van den winter een jongen over de uiterwaard', de laatste: 'dat was de schuit van dien man die lang op de Merwede had gevaren'.

Ondanks alle verwantschap die ik tot nu toe aangewezen heb tussen het boek van Maria Leer en *De waterman*, is het duidelijk dat niets daarvan raakt aan de kern van het boek van Van Schendel. Dat wordt onmiddellijk duidelijk, als men de roman in enkele regels samenvat: Een Gorkumse jongen ziet een Franse douanier overvallen worden; waarschijnlijk wordt de man in het water gegooid. Voortaan heeft het water een nieuw gezicht voor hem, aantrekkelijk en verraderlijk tegelijk. Deze binding met het water wordt volstrekt als zijn moeder bij een overstroming omkomt. Zo diep grijpt het water in zijn leven in, dat hij er vertrouwder mee raakt dan enig ander. Hij wordt de man die weet waar dijkbreuken zullen optreden, de redder bij overstromingen. Zijn leven speelt zich op

het water af. Zijn band met het water is zelfs groter dan die met zijn vrouw, die niet langer varen kan als ook hun kind in het water is omgekomen. Tenslotte verdrinkt Rossaert, de waterman, zelf. Niets in deze samenvatting doet denken aan de Zwijndrechtse Nieuwlichters.

En toch: het middenstuk van *De waterman* past organisch in het boek; de gedachten van de nieuwlichters blijken volkomen aan te sluiten bij die van de man voor wie het water alles bepaalt. De *trait d'union* is niet moeilijk te vinden: Rossaerts band met het water heeft een religieus karakter, het water vervangt de voorvaderlijke God. Hij vreest en aanbidt het als een calvinist zijn Heer. Hij moet er alles aan afstaan wat hij lief heeft, maar hij blijft het trouw. Citaten waaruit dit verband tussen water en God blijkt, liggen voor het oprapen: ‘de Heer strafte in ons land harder met het water dan met het vuur’, en: ‘het gebeurde wel dat hij hen [de slachtoffers van een overstroming] met geweld in veiligheid moest brengen, zo vast geloofden zij aan Gods wil en kastijding’. Hoe authentiek zo'n zinnetje is weten wij sinds 1953 toen in Zeeland Franse reddingsploegen de boeren moesten losbréken uit de bomen, omdat God het straffende water gezonden had en zelfs de meest zuivere cartesiasaanse redenering de slachtoffers er niet van overtuigen kon dat die God dan toch ook de rubberboten wel hun kant uitgestuurd zou hebben.

Dit is dus het water als attribuut van een oudtestamentische God. Van Schendel gaat echter verder dan de Zeeuwse boeren. Er zijn allerlei passages waarin het water gelijkgesteld wordt met God, het goddelijke, zelf. Men kan ze vinden vanaf de scène waarin men het herhaalde bidden van de jonge Maarten bij het water ziet overgaan in bidden *tot* het water, tot en met het gevoel van de oude Rossaert dat er onder water ‘ogen naar hem keken’ (hier speelt nog meer mee: het schuldgevoel, de verdronken moeder misschien zelfs). Een episode waarin men ook religieuze echo's hoort, is bijvoorbeeld die van de redding van kleine kinderen door de waterman: Christofoor.

Het is natuurlijk niet mijn bedoeling, de Zwijndrechtse Nieuwlichters uit *De waterman* weg te praten. Men kan zelfs volhouden (bewijzen zijn er niet, dus alles mag), dat de gedenkschriften van Maria Leer een rol gespeeld kunnen hebben bij de nadruk die Van Schendel op het water heeft gelegd. De eerste regels van de gedenkschriften spreken namelijk al over de strenge winter van 1795

(zelfde tijd als de inzet van *De waterman*) en de gevolgen daarvan voor de bevolking: het bevroren en daarna ontdooien van de rivieren. Verder speelt zich het meest indrukwekkende deel van de geschiedenis van de Nieuwlichters, de begintijd, ook op het water af: op de aak die zij tot werkschuit omgebouwd hadden. Hun hele bestaan hing bovendien af van de mogelijkheid voor de schipper om uit te varen en hun waren aan de man te brengen. Water genoeg.

Maar toch ander water dan bij Van Schendel. Men kan *De waterman* verhelderen (haast samenvatten) door de ‘leuze’ van de broederschap te variëren tot: ‘Uit het Water, door het Water en tot het Water zijn alle dingen’. Maria Leer zou daar gek van opgekeken hebben; zo individueel is Rossaerts lot.

Want dat is natuurlijk waar alles om draait. Men kan *De waterman* zonder bezwaar een roman over de Zwijndrechtse Nieuwlichters noemen, maar het is een *roman*, dat wil zeggen een verhaal over een individueel bestaan, dat zich tegen een bepaalde achtergrond afspeelt die zelf uit de aard der zaak nooit in het centrum getrokken kan worden, behalve als daarmee iets gezegd moet worden over het opgaan van dat individu in een gemeenschap. Objectief gezien is Rossaert een goed voorbeeld van een Nieuwlichter; zij hebben immers allemaal wel hun eigen lot gehad. Maar vanuit hemzelf gezien (en dat is grotendeels het perspectief van de schrijver), is zijn tijd bij de Broederschap slechts een episode in zijn bestaan geweest waarvan de kern in andere termen beschreven moet worden dan die men bij Maria Leer kan vinden.

Men heeft ontelbare malen *De waterman* het meest Hollandse boek genoemd dat ooit geschreven is. En inderdaad, ik ken geen ander boek waarin de sfeer van het Hollandse rivierenland zo organisch versmolten is met die bijzondere variëteit van piëtisme die in deze contreien steeds weer opduikt. Het vreemdste van dit boek is voor mij wel dat zelfs iemand, die nooit de geringste aanvechting heeft gevoeld, om zijn reacties op wat dan ook in godsdienstige termen uit te drukken, volledig vrede kan hebben met de heer Rossaert. Dat heeft Van Schendel alleen maar kunnen bereiken, door die twee heterogene aspecten van Holland, water en religie, samen te laten komen in het leven van één man, voor wie alles uit het water, door het water en tot het water was. Een flink pathologisch geval dus, zeg ik nog vlug, voordat de deur dicht gaat.

Vestdijk en de objectiviteit

Il avait l'esprit élevé et le caractère bas, et il le savait.
(Louis Pauwels, *L'amour monstre*.)

I

Wie iets zinnigs te berde wil brengen over de persoonlijkheid van Vestdijk, - maar wat nu? is Vestdijk niet de vleesgeworden onpersoonlijkheid, de man die zich achter zijn werk verbergt in plaats van een 'kaerel' (1892) of een 'vent' (1932) te zijn? Het is zaak, eerst vast te stellen wat men met 'persoonlijkheid' bedoelt voordat men het woord gebruikt.

Dat Du Perron en Ter Braak, in de polemische situatie waarin zij begonnen te schrijven, bepaalde woorden in een weinig genuanceerde betekenis hanteerden, kan hun gemakkelijk vergeven worden. Aan insectenpoeder stelt men geen culinaire eisen. De Forum-redacteurs schreven: persoonlijkheid, en zij bedoelden: geen naprater. Wij, dertig jaar later, kunnen met die polemische betekenis van het woord niets meer aanvangen. Er zijn epigonen genoeg, zoals altijd, maar zij zijn door aanpassing immuun geworden voor het vernietigingsmiddel dat tegen hen gericht was. Na 1945 is de epigoon vooral criticus en men herkent hem aan het gebruik van Forum-handwoorden als 'persoonlijkheid'.

Er is ook een minder locale reden dan deze epigonen-bezweering voor de nadruk op de man-achter-het-werk: het primaat van de psychologie in de dertiger jaren. In enigszins andere vorm komt men het verschijnsel ook tegen in andere landen. Zo begonnen in Frankrijk vele psycho-analytici, uitgaande van de gedachte dat het litteraire werk slechts één van de uitingen van een schrijver is, zich met literatuurstudie bezig te houden. Uit hun boeken blijkt duidelijk dat het centraal stellen van de schrijver onvermijdelijk meebrengt dat het werk tot materiaal gereduceerd wordt. Het doel van de psychologisch gerichte lezer-ontleder is niet een verdiept inzicht in het werk, maar het begrijpen van de auteur in een algemeen verband, en dus in generaliserende termen. Zijn denkvorm is in wezen filosofisch. Een term als 'Oedipus-complex' werkt niet individualiserend, geeft geen inzicht in de bijzondere eigenschappen van een bepaalde schrijver - laat staan in die van zijn werk

- maar veralgemeent. Dat zag iemand als Ter Braak heel goed in als het ging om de Freudiaanse psychologie, maar zonder enige terughouding gebruikte hij jarenlang het woord ‘ressentiment’ uit de Nietzscheaanse machts-psychologie als wichelroede. Golden zijn bezwaren daar niet? Men zou toch zeggen: iedereen heeft wel ressentimenten, maar lang niet iedereen heeft die bepaalde verhouding tot zijn ouders.

Het is te betreuren dat nooit eens één van de Terbrakisten het over zijn hart heeft kunnen krijgen, Ter Braaks woordgebruik te analyseren, in plaats van te parafraseren. Maar ook zonder die beredeneerde catalogus durf ik bij voorbaat te beweren dat hij een goed kind van zijn tijd was wat betreft het generaliserende karakter van zijn terminologie, en dus van zijn denken. Wie Elsschots Boorman familie maakt van Nietzsche's Uebermensch, wie dus een fenomeen niet in zijn bijzondere karakter probeert te tekenen, maar onderbrengt in een zo ruime categorie, heeft de filosofische techniek nog niet zo ver achter zich gelaten als hij zelf aanneemt. Boorman en Felix Krul, à la bonheur, maar de Uebermensch, dat is wel wat erg algemeen.

Wij zijn inmiddels huiverig geworden voor dit soort generalisaties, en vinden het eerder verdoezelend dan verhelderend om een literaire uiting te bespreken in de termen van disciplines, die op een ander doel gericht zijn, of het nu ‘moederbinding’ is of ‘ressentiment’. Ook als er geen reden is om aan de waarheid van dergelijke algemeenheden te twijfelen, is het onthullende karakter ervan te gering. De termen van de psychoanalyse zijn al tot roddeltaal geworden. Dat ligt trouwens voor de hand. Zolang men met een schrijver alleen in contact komt via zijn werk - en de literaire criticus bijvoorbeeld heeft geen enkele andere reden om zich met een auteur bezig te houden dan om zijn werk - heeft men slechts weinig materiaal ter beschikking dat deugdelijke gronden biedt voor een overstapje naar de schrijver. De beoordeling van een roman of een gedicht op de persoonlijkheid van de auteur, in de betekenis van ‘de man achter het werk’, is qualitate qua onfactisch. Een beschouwing van dit type kan meeslepende lectuur zijn, vooral voor gelijkgezinden, maar zij zal meer inlichtingen verschaffen over de criticus dan over het besproken werk. Als uitgangspunt voor literaire kritiek is het persoonlijkheidscriterium weinig profijtelijk.

Houdt dit alles nu in, zoals het eenvoudige literaire volk het wil,

dat de criticus die het werk als beginpunt en einddoel van zijn activiteiten ziet, daarmee de waarde ontkent van bijvoorbeeld sociologie en psychologie voor het opsporen van de relevante gegevens over de maatschappelijke achtergrond en de persoonlijke beperktheid van het litteraire werk? De vraag lijkt al te dom, maar hij wordt allerwege in ernst gesteld en moet dus ook maar in ernst beantwoord worden. Zelfs de waarde van de paedagogie wil ik niet onderschatten, als het om de litteratuur gaat.

Wie zich bezig houdt met de geschiedenis van de letterkunde - en zo het netwerk van de feiten rondom een stuk litteratuur helpt determineren - zal moeilijk om de sociologische benadering heen kunnen. Het is ongetwijfeld de moeite waard, een onderzoek in te stellen naar de maatschappelijke achtergronden van de Vijftigers. De collectieve eigenschappen van de litteraire uitingen in een bepaalde periode kan men met de sociologische methode op het spoor komen. Maar verder dan het vastleggen van algemeen voorkomende trekken brengt de socioloog het niet. Het hoofddoel van de litteraire kritiek zal blijven, dat men dieper in een bepaald lees-object doordringt. De criticus die leest met de litteratuurgeschiedenis als einddoel is een monstrum.

Met andere woorden, de historicus en de socioloog hebben vanuit het standpunt van de litteratuurbeschouwer slechts een beperkte taak: het wegkruien van overmatig materiaal.

Natuurlijk kan men het ook omgekeerd zien: het is de taak van de socioloog, de niet ter zake doende individuele trekken van een werk of een auteur terug te brengen tot een algemeen kader, waardoor het inzicht in de structuur van de gemeenschap (en de rol van de schrijver daarin) verdiept wordt. Dit standpunt is precies even juist als het andere; het is een kwestie van doelstelling.

Goed, de sociologie heeft zijn bescheiden taak, in de ogen van de litteratuurbeschouwer. Meer dan dat hoeft men er in ons land niet over te zeggen, want de verdediging van de sociologische aanpak is maar een grapje. Geen enkele socioloog met litteraire belangstelling heeft zich ooit met onze litteratuur bezig gehouden! (Gorters *Grote dichters* is als sociologie achterhaald.)

Hoe staat het met de psychologie?

Voor de psycholoog, en dat wil zeggen iedereen die jaagt op de man-achter-het-werk, is het analyseren van het werk hooguit ordening van materiaal. De litteraire uiting is voor hem slechts als gedragsvorm van belang, tussen andere uitingen in. Voor de

literatuurbeschouwer, die niet veel anders is dan een koppige lezer, is het onmogelijk om de man achter het werk in het vizier te krijgen; hij kent slechts de man *in* het werk. Tussen lezer en schrijver in staat het boek, en de lezer kan er niet omheen kijken. Er bestaat dus, als men wil, voor de criticus wel een ‘persoonlijkheid’ Vestdijk, maar het is niet de meneer die in Doorn woont, in een lief villaatje. Het is het geheel van eigenschappen van de *schrijver* Vestdijk die men in zijn werk terugvindt. Niet zijn voorkeur voor honden of katten, maar zijn stijl; niet zijn verhouding tot zijn moeder, maar de verhouding van zijn figuren tot hun moeder. De psycholoog zal ons, door inlichtingen te verschaffen over een meneer, natuurlijk óók wel iets meedelen over de schrijver, zoals wij weer door onze analyse van het werk zijn taak vergemakkelijken kunnen.

Maar zijn doelwit blijft de meneer, het onze het werk.

II

De verhouding van de figuren tot de situatie waarin zij verkeren, en tot elkaar, vertoont bij de meeste schrijvers een bepaald patroon. Ook bij Vestdijk kan men enkele vaste relatie-schema's aanwijzen waarbinnen zijn figuren zich bewegen. Mijn bedoeling is, in dit opstel deze dominante kernsituaties te beschrijven en een eventuele ontwikkeling ervan te volgen.

Ik zou het ook anders kunnen uitdrukken en zeggen: ik probeer enkele constanten in Vestdijks psychologie te fixeren, wanneer daarmee niet alle misverstanden die ik in het voorgaande bestreden heb weer binnengehaald zouden worden. Niet alleen zou de uitdrukking ‘Vestdijks psychologie’ nog een tweede betekenis kunnen hebben, die van: de psychische gesteldheid van de auteur (die mij niets aangaat), maar ook de psychologie van zijn figuren kan ik als niet-psycholoog alleen maar beschrijven in termen, ontleend aan het werk zelf. Over de generaliserende werking van de psychologische terminologie heb ik al genoeg gezegd om die bewering zonder nadere toelichting te kunnen laten.

Intussen, juist deze eierdans tussen de termen door zal ons de gelegenheid geven, het grensgebied tussen literatuurbeschouwing en psychologie te exploreren. Herhaaldelijk zal het daarbij nodig zijn, te wijzen op de dubbele mogelijkheid die in het materiaal besloten ligt: een zelfde feit kan bruikbaar zijn voor de

psycholoog zowel als voor de criticus - zij zullen er alleen een verschillend gebruik van maken.

In *Aktaion onder de sterren* wordt verteld hoe een jonge prins uit het vóór-Homerische Griekenland, na een kort experiment met de aardse liefde, zijn jacht op de ongenaakbare godin Artemis tenslotte beloond ziet, niet doordat hij haar zelfs maar te zien krijgt maar doordat hij, door haar honden verscheurd, god wordt. Hij vraagt om de maan, en hij krijgt haar: als ster zal hij altijd samen met Artemis gezien worden, lichtjaren ver van haar verwijderd maar onverbrekelijk met haar verbonden. Zo zal hij altijd 'onwankelbaar trouw blijven aan iets dat hij verloren had, - aan iets dat hij nooit had bezeten', met deze zin kan men de relatie van Aktaion tot Artemis karakteriseren. Het is echter een citaat, niet uit dit boek, maar uit het veel vroegere *Terug tot Ina Damman*. Dit 'Ina Damman-motief' keert steeds weer in de kernsituaties van Vestdijks boeken terug, en in deze vorm is het bij mijn weten uniek.

Voordat ik meer opmerk over enkele repetente motieven in het werk van Vestdijk, wil ik hier een kenmerk signaleren van de wijze waarop het Ina Damman-motief in *Aktaion* tot kernsituatie verwerkt wordt, om later herhalingen te voorkomen.

In zijn mythologische vorm wordt het motief niet onthuld, maar eerder verborgen. Er is geen sprake van een boodschap aan de lezer, zoals bijvoorbeeld bij Hermans ('de mensen zijn voor elkaar onkenbaar') of Multatuli ('de roeping van de mens is mens te zijn'). Vestdijks figuren zijn geen woordvoerders, hun lot is niet de demonstratie van een of andere levensbeschouwelijke stelling van de auteur. Zij zijn schaaakstukken waarvan men de opstelling en de bewegingen kan proberen te doorzien, maar die niet de taak hebben iets te bewijzen.

Wie dus bij Vestdijk de man-achter-het-werk zoekt, is niet alleen van criticus tot psycholoog geworden, maar hij komt zelfs als psycholoog van een koude kermis thuis. Een roman van Vestdijk is het neutrale ontmoetingsterrein van schrijver en lezer. Het is hem vaak genoeg kwalijk genomen door gefrustreerde critici, die zich er niet bij neer kunnen leggen dat een schrijver het meest zich zelf kan zijn door zich te verbergen, door te verdwijnen in de objectieve werkelijkheid van het verhaal dat hij creëert.

Man-zieke critici hebben aan niets zo het land als aan een objectieve schrijver. Die heeft altijd wel een alibi, al worden er moorden gepleegd die geen ander op zijn geweten kan hebben dan hij. Bij

een subjectieve schrijver kan men nog de illusie koesteren dat hij in zijn werk te vinden is als op een zoekplaatje, de objectieve lijkt er niet veel méér mee te maken te hebben dan de lezer.

Met subjectief-objectief bedoel ik natuurlijk iets anders dan de tegenstelling tussen autobiografisch en ‘fictional’. Iedere schrijver put zijn materiaal uit de eigen ervaringen, op een of andere wijze, en laat het oorspronkelijke verband in meer of mindere mate intact. Dat ook Vestdijk de werkelijkheid vaak met slechts geringe veranderingen heeft weergegeven, kan men nalezen bij Gregoor in zijn voortreffelijke *Simon Vestdijk en Lahringen*. Wie het proces van romanceren bij Vestdijk bestuderen wil, de verhouding van eigen ervaring tot roman-werkelijkheid, vindt bij Gregoor alle materiaal dat hij nodig heeft. Mijn doel is een ander: het vastleggen van bepaalde eigenschappen van de roman-realiteit zelf. Biografisch materiaal kan daarbij hoogstens ter adstructie gebruikt worden. Objectiviteit in de betekenis die ik er hier aan geef, sluit het gebruik van autobiografische gegevens niet uit; het is van weinig belang waar de gebeurtenissen vandaan komen, uit de duim of uit de werkelijkheid. Dat is zelfs bij een oppervlakkige beschouwing van de eerste Anton Wachter boeken, Vestdijks autobiografische start, al duidelijk.

De stap van Lahringen naar Harlingen is geen reuzensprong. Toch, ondanks het fenomenale geheugen van de schrijver, ondanks de herkenbaarheid van personen en omstandigheden: objectiever kan men moeilijk schrijven. Er worden geen standpunten uitgesproken door of over Anton Wachter, waarmee men de schrijver zou kunnen identificeren. Wanneer de lezer geneigd is, de emotionele ontwikkeling van de roman-figuur gelijk te stellen aan die van de auteur, kan hij voor vreemde ontdekkingen komen te staan. Eén van de meest kenmerkende verschuivingen in de relatie van Anton Wachter tot zijn omgeving wordt teweeg gebracht door de dood van zijn vader. De Vader van Vestdijk heeft het zelf kunnen lezen... *Afstand* is de meest opvallende eigenschap van de verhouding van de schrijver tot zijn hoofdfiguur; de stijl is koel, juist waar de feiten ‘kloppen’. Hermans heeft in een interview Vestdijk verweten dat hij Anton Wachter met stenen zou willen gooien; het had hem niet hoeven te verbazen. De bedoelde passage is geen bewijs van emotionele betrokkenheid, die zich dan in dit geval tégen het alter ego zou richten, maar is een demonstratie van koele distantie. Zó groot is de afstand tussen schrijver en hoofdpersoon soms, dat

men geneigd is te vragen waar Vestdijk al die feiten over de kleine Anton vandaan haalt. In ieder geval niet altijd uit het geheugen. Op enkele plaatsen kan men onweersprekbaar aantonen dat het romanciers-inzicht niet gebaseerd kan zijn op de concrete herinnering aan een eigen belevenis. Wie, bijvoorbeeld, herinnert zich het spenen? De ervaring is ingevoegd om het effect ervan, dat de romancier nodig heeft. Toch zijn dergelijke passages, die bepaald niet autobiografisch zijn (tenzij misschien bij toeval), geen grein minder belangrijk dan die waar de rechte lijn tussen auteur en figuur wel te trekken schijnt te zijn.

Sint Sebastiaan, het eerste deel van de Anton Wachter cyclus, maakt als geheel trouwens een sterk geconstrueerde indruk. De gang van zaken is al te coherent: trage ontdekking van de sexualiteit, schuldgevoelens en angstreacties ten opzichte van de vader, raadselachtigheid van de moeder, - dat alles maakt van het boek net iets te veel een luthof voor psychologen, die bij een blindedarm-operatie mogen constateren: schijn-castratie, en bij Antons verslinderdheid aan Sint Sebastiaan en zijn smarten tevreden mogen denken aan een sado-masochistische reactie op de Oedipus-situatie.

In de Anton Wachter boeken heeft de lezer niet te maken met een verslag van de eigen jeugd, 'zo was ik, en dat is de wortel van mijn bestaan', maar met een leven zoals het had kunnen zijn. Het zijn documenten van Vestdijks objectieve schrijverschap. Wat wij weten over het op bepaalde punten identiek zijn van Vestdijk aan zijn hoofdpersoon, blijkt hoogstens uit de buiten de boeken om bekende levensfeiten, niet uit bijvoorbeeld het perspectief of de verteltrant. Nergens krijgt Anton Wachter de kans op een gedachte in de ik-vorm! De schrijver is de ziener, de waarnemer (bekende woorden in Vestdijks werk) en zelfs als men zou aannemen dat een zin als de boven geciteerde uit *Terug tot Ina Damman* een directe 'confessie' van de auteur is, omdat het autobiografische karakter van de ervaring volgens Gregoor vast staat, dan nog moet men constateren dat dit niet uit het boek blijkt, en dat die zin bovendien een programma van afstand nemen en afstand doen inhoudt!

Deze uitweiding over het objectieve karakter van Vestdijks schrijverschap had ik nodig, om mijn doel met meer precisie te kunnen omschrijven. Dat kan nu gebeuren.

Het verband tussen de boeken van een subjectief auteur is hoofd-

zakelijk discursief; ieder boek laat het vorige achter zich omdat het etappes van bewustwording zijn. Het aanwijzen van de eenheid in het werk van een auteur als Du Perron komt bijna geheel neer op het volgen van zijn ontwikkeling. Bij de objectieve auteur ligt de zaak niet zo eenvoudig. Zijn oeuvre is veel meer een structuur, die tenslotte een definitief karakter krijgt omdat één boek het laatste moet zijn. Zijn boeken zijn na elkaar geschreven aangezien het schrijven zich nu eenmaal in de tijd afspeelt, en daardoor ontkomen zij niet aan bepaalde verschuivingen, aan een zekere ontwikkeling. Maar die ontwikkeling is niet de bestaansreden ervan. Het bijzondere karakter van de objectieve schrijver, de eenheid in zijn werk die het onderscheidt van dat van ieder ander, ligt eerder in de constantheid van bepaalde motieven. Daar is het mij in dit opstel om te doen: het isoleren van die repetente motieven in het werk van Vestdijk om zo eenheid te brengen in de verwarrende veelheid van situaties.

Als er ontwikkeling in de kernsituaties van Vestdijks romans is, zal dat uit het onderzoek moeten blijken. In ieder geval is het niet zo dat die ontwikkeling lineair van boek tot boek te volgen is. *Terug tot Ina Damman* en *Aktaion*, boeken die in de Vestdijk-bibliografie ver uiteen liggen, blijken dezelfde kernsituatie te hebben.

De eerste roman die Vestdijk voltooide na het ongepubliceerde* Anton Wachter-pakhuis *Kind tussen vier vrouwen*, was *Meneer Vissers hellevaart*. Het is al direct in dit debuut dat men het tweede motief aantreft, dat steeds weer terugkeert in het werk van de eerste decade: geweld, dood, doodsangst, in combinatie met een vader. Soms richt zich het geweld tegen de vader, soms gaat het van hem uit, een enkele keer ook is het verband minder rechtstreeks (zoals in *De zwarte ruiter*).

Een duidelijk voorbeeld zijn wij trouwens al tegengekomen in de Anton Wachter romans, waar de vader sterft. Men zou hier de wortel van het gehele geweld/dood/vader-motief kunnen zoeken. Het is immers heel goed mogelijk dat, zoals het Ina Damman-motief zijn oorsprong schijnt te vinden in de intensiteit van een eigen ervaring van de auteur, aan het dood/vader-motief het dood-

* 82: Inmiddels gepubliceerd. Hoe beschamend, bedenkt een lezer van nu, dat in 1963 nog gesproken moest worden over dit meesterwerk alsof het een soort geheim document was.

wensen van de eigen vader ten grondslag zou liggen. Dan zou het laten sterven van de roman-vader, litterair aanvaardbaar omdat de duizenden feiten van schuld en boete daardoor beter inpasbaar zijn, ook nog een symbolische vadermoord van de auteur zijn.

Het is duidelijk dat dit betoog wankel is, zolang het geen bevestiging van buiten krijgt. En dat spreekt vanzelf, want hier wordt regelrecht psychologie bedreven. Dat deze grensoverschrijding bovendien onmiddellijk tot een generalisatie leidt, is tekenend. Het Ina Damman-motief draagt een individueler karakter dan het complex vader-geweld-dood, dat is een conclusie die wij uit de kleine psychologische zijsprong wel mogen trekken. Het tweede blijft vaag, is zelf al algemeen van karakter, terwijl het eerste door de psycholoog verder herleid zou moeten worden, om zijn bruikbaarheid te bewijzen. Een eenvoudige verklaring voor de onomlijndheid van het tweede motief kan men vinden in het feit dat het meer een *complex* is dan een enkelvoudig motief. Bij verder onderzoek zou de nadruk moeten vallen op de bijzondere vorm van het motief 'dood' of het motief 'vader' in Vestdijks werk. Binnen het bestek van dit opstel zou dat tot overbodige complicaties leiden, omdat het juist het complex, de verbinding van motieven is, dat ik voor mijn betoog nodig heb.

Een enkele opmerking over *Meneer Vissers hellevaart*, om het karakter van Vestdijks objectiviteit aan de hand van een concreet geval te demonstreren.

Men zou aan die objectiviteit haast gaan twijfelen, als men begint te lezen in dit boek vol ik-gedachten, emoties, grote en kleine wraaknemingen. Maar zijn dit emoties waarmee men de schrijver zelf mag opzadelen? Wat kan Vestdijk te maken hebben met de octoop in de Lahringse binnenwateren? Het is juist de natuurlijke afstand, die het hem mogelijk maakt in Vissers huid te kruipen, zijn intiemste gedachten te volgen en met hem te sollen. De lezer heeft daardoor het gevoel dat hier wraak genomen wordt, maar hij kan in de verste verte niet bevroeden op wie of waarom. Een late schop van de kleine bolle Anton naar de Robespierre in dwerggroei? Of soms een wraak op Anton zelf, die als een tweede Sint Sebastiaan in zijn indianenpakje gemarteld wordt? Visser kan ook nog een afsplitsing zijn van Vestdijk zelf, dat zal zelfs wel. En tenslotte, het kan allemaal tegelijk waar zijn. Het motto van de roman luidt: 'They say a man who does it is a coward, said Mr Daedalus. It is not for us to judge, said Mr Cunningham.' Als er dan toch iemand uit het boek

met Vestdijk geïdentificeerd moet worden, wed ik op Mr Cunningham.

Conclusie: meer dan dat in *Meneer Visser* iemand zijn angsten met het pesten van anderen bestrijdt (en zijn trekken thuis krijgt), kan men eigenlijk met goed fatsoen niet zeggen. En men moet er aan toevoegen dat geen ander boek van Vestdijk zo remloos humoristisch is, meer Grand Guignol dan tragedie. Humor is een voortreffelijk distantie-middel. Het stelt ook de lezer in staat, te lachen om Vissers angsten, zijn gruwelijke maar toch als katharsis werkende droom aan het slot, en de goedbeschouwd nogal ridicule aanslag op de vader (!) van Anton Wachter.

Meneer Vissers hellevaart en *Terug tot Ina Damman*, een tweevoudig debuut haast, vormen samen de kenmerkende inzet van een schrijver, wiens hoofdfiguren voorlopig bescherming tegen het bestaan zoeken in (gedroomd) geweld en afstand. Het is een gesloten wereld, waarvan de twee helften zo vast op elkaar sluiten als een Maagdenburger bol. De Anton Wachter-reeks is later voortgezet in dezelfde verhalende trant, steeds draaiend om het Ina Damman-motief met een incidentele inslag van het andere. Daarnaast staan in Vestdijks oeuvre de projecties in de verte, de fantastische romans bijvoorbeeld en de historische.

Het valt op dat de boeken rond het Ina Damman-motief doorgaans gekenmerkt worden door een heldere, serene sfeer, de sfeer van de Griekse maannacht uit *Aktaion*. De boeken die het andere motief als kernsituatie hebben, zijn vaak duister, mysterieus, ondoorzichtig. Dat spreekt misschien vanzelf, bij verhalen die om dood en doodsangst draaien, maar minder vanzelfsprekend is toch het verschil in schrijfrant dat wij al bij de Anton Wachter romans en *Meneer Visser* aantreffen: de eerste koel en gedetacheerd, het tweede emotioneel, veel ‘persoonlijker’ eigenlijk! Het lijkt mij waarschijnlijk dat men de directe betrokkenheid van de schrijver bij zijn verhaal (de inhoudelijke subjectiviteit ervan, als men wil), omgekeerd evenredig mag stellen aan de emotionaliteit van de toon. Het verschil tussen de begrippen ‘autobiografisch’ en ‘subjectief’ wordt nu ook duidelijker; het eerste heeft slechts betrekking op de inhoud, het tweede sluit ook de presentatie in. De sfeer van moord en gewelddadige wraakneming ligt ver van de eigen ervaringswereld, die van ‘Ina Damman’ is gevaarlijk dichtbij. Verdere conclusies zijn weer voor de psycholoog.

Voordat ik nader inga op de vorm waarin de twee bovengenoemde kernsituaties terugkeren in alle romans, die Vestdijk voor en tijdens de oorlog publiceerde, wil ik een korte notitie over zijn andere werk inlassen.

III

Voor de verhalen geldt dat zij om soortgelijke kernsituaties opgetrokken zijn als de romans. Ik zou te zeer in details moeten treden om dit toe te lichten, en volsta daarom met de opmerking dat de titels van de twee eerste bundels, *Narcissus op vrijersvoeten* en *De dood betrapt* als een samenvatting zouden kunnen gelden van de twee motieven.

Over de gedichten kan ik niet veel meer zeggen. Niemand heeft zich tot nog toe geroepen gevoeld, een behoorlijke studie te schrijven over Vestdijks poëzie, een oeuvre op zich zelf. Dat is typerend voor de achterlijkheid van onze literatuurbeschouwing. Bij gebrek aan materiaal om naar te verwijzen, moet ik mij hier dus tot gissen beperken.*

Het is waarschijnlijk juist de objectiviteit van Vestdijks gedichten (door critici vaak omschreven in termen als ‘geconstrueerd’, ‘ongeïnspireerd’, ‘koud’), die vele lezers afschrikt. In het verband van dit stuk kan ik niet meer doen dan er terloops op wijzen dat angst, dood, onbereikbaarheid van het begeerde, ook in dit onderdeel van Vestdijks oeuvre steeds terugkerende motieven zijn. Om het niet bij deze algemeenheid te laten één citaat (de inzet van *Antaeus*):

In het raakvlak verdwijnt
Wie naar raken verkwijnt
Antaeus ik.

Ieder nader commentaar zou uitgroeien tot een betoog.

Ook wat de essays betreft, beperk ik mij tot één aspect: zij zijn zelden levensbeschouwelijk. Misschien moet men een uitzondering maken voor de korte stukken in *Strijd en vlucht op papier* en *Essays in duodecimo*: veel tijd mocht het blijkbaar niet kosten. (De

* 82: In ‘Een bijna gesloten circuit’ (Vestdijkkroniek 6, dec. 1974, herdrukt in kroniek. Dat er, gezien de enorme omvang van het poëtische oeuvre van Vestdijk, nog steeds heel wat lege plekken zijn, wordt daar natuurlijk niet minder waar door.

tweede, gedeeltelijke, uitzondering, *De toekomst der religie*, komt in ander verband ter sprake.)

Een verduidelijking van het begrip objectiviteit waar het essays en kritieken betreft, is nodig in een land waar de beunhazen onmiddellijk bezweringsformules gaan mompelen als zij het wóórd alleen maar horen. Negentiende-eeuwse naïveteit bespeuren zij dan, academisme, erger nog: specialisme.

Een objectief essay is, kortweg, een essay dat zich concentreert op de eigenschappen van het object. Het is wel vanuit een bepaald ‘standpunt’ geschreven, dat wil zeggen: het is altijd merkbaar wie het object benadert en welke vragen hij er aan stelt, maar de antwoorden komen van het object.

Ook bij Vestdijk is het 't object dat spreken moet. Presentatie-problemen houden hem bovendien meer bezig dan opinies; als hij over ideeën schrijft, loopt het meestal uit op casuïstiek. Maar, zoals gezegd, daarom is zijn objectieve essayistiek nog niet los te denken van zijn eigen problematiek. Woorden als ‘barok’ (Rilke), ‘byzantinisme’ (Nijhoff), ‘apollinisch’ (Marsman), zou men met vrucht kunnen gebruiken in een beschouwing over Vestdijk. Maar in zijn essays over deze begrippen krijgt men nooit directe informatie over hemzelf; de benadering, en dus de centrale term, houdt geen keuze voor of tegen in.

IV

Al bij het schrijven van zijn eerste romans - en hiermee keer ik weer tot mijn eigenlijke onderwerp terug - is Vestdijk zich helder bewust geweest van zijn bijzondere geaardheid als schrijver. Daarop wijzen ook enkele opmerkingen in zijn briefwisseling met Marsman, afgedrukt bij *Heden ik morgen gij*. Eén citaat slechts: ‘Wat mijzelf betreft, ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen, desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid...’ (november 1934). Tegen de hoofdstroom van Forum in, gaat Vestdijk zijn eigenzinnige weg van objectief romancier.

Na de eerste Lahringen-boeken waaiert zijn belangstelling uit over een geweldig gebied. In principe is alles voor hem mogelijk object. Karakteristiek is de verscheidenheid van de historische romans. Couperus beperkte zich nog tot de klassieke periode, Vestdijk heeft zo langzamerhand over alle tijdperken* van de Westeuropese geschiedenis geschreven. Soms doen zijn romans wat specialistisch

* 82: In ‘Een bijna gesloten circuit’ (Vestdijkkroniek 6, dec. 1974, herdrukt in Bzzletin 93) heb ik het hele rijtje chronologisch achter elkaar gezet, en vastgesteld dat er nauwelijks een gat in zit. De term ‘alle tijdperken’ blijkt dus niet eens overdreven te zijn.

aan (*Het vijfde zegel*), maar het is dan toch een specialisme dat bij ieder nieuw boek een ander terrein blijkt te bestrijken. Hetzelfde geldt voor de essayistische bedrijvigheid van Vestdijk. Behalve een voortreffelijke literatuurkundige (*Albert Verwey en de idee*), toont hij zich een kenner van de godsdienstpsychologie, de astrologie, de musicologie. De echte specialisten hebben hem dat steeds weer kwalijk genomen, maar voor de leek hebben zij niet aanvaardbaar kunnen maken dat hun argumenten steekhoudend waren.

Essays, romans, verzen, verhalen, ‘zwaar’ en ‘luchtig’ door elkaar, het lijkt op een veldslag in tijd en ruimte waarbij geen verschijnsel van het menselijk bestaan ongemoeid gelaten mag worden. Deze breidellose projectie-drang, en vooral het niveau van de projecties zelf, kan op zichzelf al als karakteristiek voor de objectieve schrijver gelden.

Dat Vestdijk zich tot El Greco aangetrokken voelde is niet verwonderlijk. Een schilder die zijn strijd tegen het bestaan levert in getourmenteerde ‘beelden’ is een kolfje naar zijn hand. Met beelden kan men alles doen; men kan er zich op beroepen, maar men kan zich er ook achter verschuilen. Met een kleine variant op Vestdijks eigen karakteristiek van de verhouding kunstenaaroorlog: Greco is de kunstenaar die per definitie de maatschappelijke strijd niet begrijpt. Hij is moedig noch laf, hij is afzijdig. Als de echte Greco zo niet geweest is, wordt Vestdijks voorstelling van hem daar des te treffender door. Zelfs in de ‘taal’ van Vestdijk en Greco is verwantschap, de wijze dus waarop zij hun preoccupatie met dood en angst in manieristische vormen objectiveren.

Het vijfde zegel heeft een sterk essayistische inslag; daardoor wordt een te ver gaande identificatie, die bij historische romans vaak storend werkt, bestreden. Dat geldt voor *De nadagen van Pilatus* niet. In de Greco-roman, die zich met aanwijsbare realiteiten (de schilderijen) bezig houdt, worden de Vestdijkiaanse thema's langs de weg van het betoog centraal gesteld, bij de Pilatus-fantasie (want Vestdijk heeft zelfs te maken met wat niet gebeurde in de geschiedenis) heeft de auteur de vrijheid gehad om de menselijke

relaties te ordenen volgens het patroon van zijn vaste kernsituaties. De verhouding van Maria Magdalena tot de domoor Pilatus immers is een omgekeerde variant op het Ina Damman-motief. De onbereikbare Ene, Jezus, kan Maria alleen bezitten (en dus niet bezitten) in de onbenullige andere, en later zelfs in de lang niet onbenullige Caligula. De sexuele habitus van de student Anton Wachter is niet veel anders.

Ook het andere hoofdmotief is in *De nadagen van Pilatus* wel terug te vinden (hierop legde Ter Braak de nadruk): Caligula als Visser-op-de-troon. De keizer en de dorpspotentaat lijken vooral hierin op elkaar, dat zij hun angsten met geweld, in dagdromen of in de alledaagse werkelijkheid, te lijf gaan. Het verschil tussen hen is een gevolg van de omstandigheden. Caligula kent trouwens ook de kleine wraaknemingen, de speldeprikken die Visser zijn omgeving toedient.

Dat in dit boek, en in vele andere, beide motieven naast en door elkaar spelen, is niet verwonderlijk. Zij zijn immers niet tegengesteld maar eerder elkaars pendant. Beide zijn ze gebaseerd op het isoleren van wat elkaar niet mag raken, door middel van afstand of door haat en geweld.

Vrijwel onvermengd uitgangspunt, wij hebben het al gezien, is het Ina Damman-motief in *Aktaion onder de sterren*. Wanneer het andere motief een, bescheiden, rol speelt, namelijk in de passages waar Aktaion zich met de aardse liefde afgeeft, heersen moord en doodslag. Ook Aktaions eigen vader sterft door geweld.

Men zou in dit boek een derde hoofdmotief kunnen aanwijzen, dat van de toeschouwer, de 'ziener' die waarneemt en schept tegelijk, hier vertegenwoordigd door de centaur Cheiron die te maken heeft met alle aspecten van menselijk bestaan, goddelijke en beestachtige. Maar bij dit type figuren, zeer frequent in Vstdijks romans, is toch eerder sprake van op zich zelf staande gestalten, dan van een bepaalde *constellatie* van roman-figuren. Het ziener-motief kan daarom niet op één lijn gesteld worden met de twee tot nu toe gesignaleerde. In een later stadium echter zal dit motief een rol toebedeeld krijgen die het voor ons betoog van groter belang maakt.

Ook *Rumeiland*, kort voor *Aktaion* verschenen, is opgebouwd rond een Ina Damman-situatie. Richard Beckford zoekt het hele boek door naar de onbereikbare zeeroversvrouw Anne Bonney. De mogelijkheid dat hij haar wél gevonden zou hebben, maakt haar pas

goed onaanraakbaar - bezit in het onbereikbaar-zijn dus weer. Even onbereikbaar, maar weer om andere redenen en in een wel heel ander décor, is tenslotte het Duitse dienstmeisje Else Böhler voor de student Roodenhuis. Zoals Aktaion door de honden van Artemis verscheurd wordt, zo zal Roodenhuis zijn leven moeten laten om een moord, begaan terwille van Else Böhler. Maar 'wat overschiet is niets anders dan wat dankbaarheid voor Else Böhler, omdat zij mij tot de daad gebracht heeft, die mij van haarzelf verlost, niet van haar beeld, maar van de werkelijkheid (ònwerkelijkheid) waarin ze...' Het citaat behoeft geen toelichting.

V

Tot zover de belangrijkste boeken waarin het Ina Damman-motief optreedt: later zal het nog wel voorkomen maar minder centraal. Dit geldt niet voor het dood/vader-motief. Het is natuurlijk op zich zelf niet verbazingwekkend dat een schrijver van onze tijd zich bezig houdt met oorlog, dood, vernietiging, en evenmin is het vreemd dat er een vader in een roman optreedt, maar de hardnekkigheid waarmee dit motieven-complex terugkeert maakt het vestdijksaans. Niet alleen in historische romans als *Iersche nachten*, *De vuuraanbidders*, *De vijf roeiers*, *De verminkte Apollo* is het geweld endemisch, ook in Vestdijks contemporaine verhalen, en dan vaak in omstandigheden waar men het niet verwachten zou, zijn moord en zelfvernietiging gewone verschijnselen: in *Bevrijdingsfeest*, *Op afbetaling*, *Ivoren wachters*, en *De schandalen* bij voorbeeld.

Expliciet is het geweld-complex voor het eerst tot hoofdthema voor een roman geworden in *De vuuraanbidders*. Het conflict van Criellaert met zijn vader, dat leidt tot zijn uiteindelijke keuze voor het landsknechtschap, 'het vuur', is niet zozeer een objectivering van de eigentijdse ervaringen (het boek werd tijdens de oorlog geschreven) als wel een samenkoppeling in typerend verband van alle motieven die in Vestdijks geweld-boeken plegen op te treden: vader, dood, geweld. Een individueel vestdijksaans vorm krijgt deze combinatie vooral door de plaats die het vuur in het geheel inneemt.

Het vuur, als radicale inbreuk op een geordend bestaan, en in nauw verband met een vader, had ook al een rol gespeeld in de lange novelle *De zwarte ruiter* (1942). Daar is het echter nog een van buiten komend verschijnsel, samenhangend met bovennatuurlijke

fenomenen zelfs. In *De vuuraanbidders* is het vuur een bewust als wapen tegen de vader gekozen middel tot vernietiging.

Pas in *De schandalen* (1953) echter toont het zijn katastrofale karakter volledig. De eenzame schilder Wegener, contemporaine variant op El Greco, kan zich in zijn gespletenheid, blijkend uit 'geheim' werk naast algemeen bekende notabelen-portretten, nog handhaven, zolang hij zich in het kelderwerk van zijn agressieve spanningen kan bevrijden. Afstand naast wraakneming dus, vooral op zijn vrouw. Pas als 'de anderen' hem uit zijn veilige isolement trekken - de jonge vrouw Emy Crammacher die zijn heftige liefde niet weet te beantwoorden, en de criticus Huuske, die Wegener in voor de lezer onbegrijpbare complotten betreft - komt de katastrofe. Na de dood van zijn vrouw neemt de schilder een minderjarig meisje bij zich, steekt het huis in brand en komt in de vlammen om.

Het hele boek is bevolkt met monsterachtige en verwrongen wezens; kunstenaars zijn alleen nog intriganten, Wegener uitgezonderd; het enige onderwerp dat tot discussies prikkelt is de onvermijdelijke oorlog, de pijn, de angst en wat men er tegen doen kan. De invasie van het geweld is in dit hallucinerende boek niet meer te stuiten. De middelen waarmee Vestdijk-figuren zich plegen te verdedigen, afstand of geweld, zijn ontoereikend of richten zich tegen de hoofdpersoon zelf.

Vlak voor *De schandalen* publiceerde Vestdijk nog een historische roman die niet minder gruwelijk is, al is de toon minder bezeten: *De verminkte Apollo*. Apollo, de treffer van verre, tegenover Dionysos - men zou haast zeggen dat het uitdiepen van deze oude formule te verwachten was. Ook de Apollo-vereerder Diomos gaat in razernij ten onder; hij wordt het slachtoffer van de Maenaden met hun vuur.

In het document van paniek dat *De schandalen* is, wordt het onbeheerste domineren van het geweld dus door niets meer getemperd.

Waar mottegaten vallen, moeten motten geweest zijn. De oorzaken van de breuk in Vestdijks werk, die *De schandalen* markeert, zijn zeker al op te sporen in de boeken daarvoor. Het zal de lezer opgevallen zijn, dat ik een aantal belangrijke romans van voor 1953 tot nu toe onbesproken hebben gelaten. Zij komen mij nu van pas, bij het aantonen van een nieuwe verhouding tussen Vestdijks

figuren, die de oude twee motieven doorkruist en op een gevaarlijke wijze ontkracht.

Men kan een vingerwijzing naar dat nieuwe motief in *De schandalen* zelf vinden, en wel in de bewogen passage waarin Wegener na de dood van zijn vrouw tot het inzicht komt: 'Zij was toch een mens, al was zij mijn vrouw'. Houd dit citaat naast het volgende uit *De vuuraanbidders*: 'Wij rijgen aan de spits onze medemenschen om te bewijzen dat mensch en medemensch zo ver van elkaar staan als Noord- en Zuidpool!' Wegener's woorden zijn doordrongen van medelijden, van een besef van betrokkenheid bij het bestaan van anderen, dat de agressie onmogelijk maakt en de afstand opheft. Men kan de ontwikkeling van dit nieuwe motief, deze nieuwe relatie tussen de figuren, volgen in alle romans die Vestdijk publiceerde tussen 1945 en 1953.

Annie Romein heeft bij het verschijnen van *Iersche nachten* opgemerkt, dat Vestdijk hier voor het eerst sociale belangstelling toont. Het kan zijn. Maar, al zou deze visie heel goed in mijn betoog passen, voor mij is het boek toch niet een verzetsroman-in-het-verleden doch een terzijde met een voor de geweld-boeken karakteristieke moord op de vader van de hoofdfiguur. Een moord, overigens, die op een misverstand berust en niets oplost.

Onontkenbaar echter is de betrokkenheid van de ene mens bij het bestaan van de andere in *De redding van Fré Bolderhey*. Dat Vestdijk voor een roman over het medelijden zijn keuze liet vallen op een burleske persiflage van de systeem-psychologie, is niet onbegrijpelijk: aan de rand van zijn roman-wereld, beschermd door ironie, ontstaat een nieuwe relatie tussen zijn protagonisten.

De redding van Fré Bolderhey is geen ethisch boek, niet 'positief' in de banale zin van het woord. Het is haast het verslag van een natuurverschijnsel: het overspringen van de vonk tussen twee geladen, ongeïsoleerde lichamen. Medelijden, en dat is typerend voor de vorm waarin het bij Vestdijk als motief optreedt, 'gebeurt', en heeft een allesbehalve gunstig effect. 'Dat daar zijn de mensen maar, daar heb ik niets mee te maken', zijn de laatste woorden die Eddie Wesseling spreekt. Zijn 'redding van Fré Bolderhey' is op niets uitgelopen, de veer is teruggesprongen.

Deze vernietigende werking van het medelijden is begrijpelijk. Het is het gevolg juist van de onbeschermdheid van de hoofdpersoon. Als hij maar een beetje afstand had gehouden, of zijn krankzinnige

neef maar was gaan pesten, dan zou het zo'n vaart niet gelopen hebben!

Ook Philip Corvage uit *Ivoren wachters* is een kwetsbare die alleen nog met woorden, niet met de tanden van zich af kan bijten. En ook hij gaat ten onder door een moord uit misverstand. In dit boek speelt een vaderfiguur weer een belangrijke rol. Toch is *Ivoren wachters* als geweldboek anders dan de vorige: het geweld is geen wapen dat Corvage hanteert tégen het bestaan: hijzelf, de onbeschermden, is het die er het slachtoffer van wordt.

Het is in dezelfde periode dat Vestdijk komt tot een expliciete afwijzing van de agressie als oplossing van psychische spanningen, namelijk in het lange essay *De toekomst der religie*. Dit boek is zeker het meest levensbeschouwelijke, het meest subjectieve als men wil, dat Vestdijk geschreven heeft, - niet zo subjectief overigens dat het zich onomwonden voordoet als behandeling van eigen problemen. Angst, dood, ressentiment, sexualiteit, al deze vraagstukken waar Vestdijks romanfiguren mee geconfronteerd plegen te worden, zien wij hier in een stortvloed van citaten en verwijzingen behandeld in één verband, als de centrale problematiek van de West-europeaan van nu.

Toen Gomperts juist naar aanleiding van dit boek sprak van 'kluizenaarstrucjes van geremde narcissussen', moet zijn uitzicht op de doorgaans gevoelige wichelroede belemmerd zijn geweest door een overmatige aandacht voor een andere roede. In *Jagen om te leven* gaf hij zelf een formule voor het aanvaarden van het bestaan. Deze lijkt in niets op de ideeën van Vestdijk, maar dat neemt niet weg dat in *De toekomst der religie* op een wat minder uitbundige en nadrukkelijke wijze over hetzelfde geschreven wordt.

Ook voor *De kellner en de levenden* geldt dit. De twaalf sukkels die in dat verhaal getreiterd worden en door duivels bereden, weigeren dan toch stuk voor stuk hun bestaan te vervloeken. De christelijke lap waarop het boek geborduurd is, kan misverstanden wekken omtrent een uitdrukking als 'aanvaarding van het leven'. Bij Vestdijk heeft dat begrip niets blijmoedigs: wanhoop, angst en walging zijn er in verdisconteerd. Misschien kan men beter spreken van aanvaarding van de medemens, met al zijn tekortkomingen, als lotgenoot.

Duidelijk genoeg blijkt dit in *De koperen tuin*. Ondanks al de wanhoop van de hoofdpersoon over het tekort schieten van de

werkelijkheid, het bedrog van het bestaan, aanvaardt Nol Rieske het meisje Trix met haar verleden. De onbereikbaarheid van Trix Cuperus in de dood, is een andere dan die van Ina Damman, al heeft hij er wel mee te maken. Nol Rieske is misschien een beetje een Anton Wachter, maar dan een die geen afstand gedaan heeft en dat zelfs uitdrukkelijk weigert te doen, - hij zal er levenslang ongelukkig door blijven. 'Deze op mij afglijdende verschikkingen waren de tijd zelf, losgeslagen, losgelaten door de grote, machtige hand der liefde, waarop ik blindelings vertrouwd had en die nu wraak nam op de haar eigen bandeloze wijze.'

Dat is dus de individuele eigenschap van het derde Vestedijk-motief: het medelijden is hier geen abstract, ethisch apriori, maar het is iets dat zijn figuren overvalt, en dat doorgaans hun ondergang wordt. Welke vorm het ook aanneemt, van identificerende vriendschap tot voyeurschap, het blijft steeds zijn karakter van rampzalige onvermijdelijkheid behouden.

Een enkele opmerking nog over de andere romans uit deze periode, waarin men het nieuwe motief ziet optreden. Expliciet treft men het aan in de latere Anton Wachter boeken; een verwijzing naar de verlovingsgeschiedenis uit *De beker van de min* volstaat, dunkt mij. In humor verpakt, doch daarom niet minder duidelijk, is het terug te vinden in *De dokter en het lichte meisje*, waar men de hoofdpersoon steeds verder het bestaan in gelokt ziet worden, om tenslotte door schrijver en lezer gnuivend alleen gelaten te worden met de gebakken peren van een misschien niet eens van hem zwanger meisje. De 'waarnemer' wordt huisvader, en ziet ook nog wel kans, zijn theorie van 'het filosofische midden' te handhaven. Hij denkt dat hij afstand heeft gehouden, maar wij weten wel beter! In dit boek duikt dus ook de 'ziener' op in een vernieuwde vorm: de 'waarnemer' (in dubbele betekenis) wordt de drager van het medelijden, van de betrokkenheid bij het bestaan van anderen. Voor het derde motief stond al een Vestedijkiaanse figuur klaar! Tenslotte *De vijf roeiers*, de tweede Ierse roman. In *Iersche nachten* was de dood van vader Farfrae al zinloos, maar de lezer wist dat dit geweld weer met nieuw geweld beantwoord zou worden. In *De vijf roeiers* wordt het ressentiment niet alleen als maatschappelijk absurd voorgesteld, maar het blijkt ook voor het handelende individu zelf ontoereikend.

VI

Na het tekenen van de catastrofe waartoe het verlaten van een beschermd bestaan in *De schandalen* bleek te leiden, heeft Vestdijk drie jaar gezwegen. In 1956 pas verscheen *Het glinsterend pantser*. Iedere Vestdijk-lezer moet verbaasd opgekeken hebben, al bij de eerste bladzijden van dit nieuwe boek. Een hoofdfiguur die zich 'ik' noemt niet alleen, maar bovendien de initialen S.V. draagt, uit Lahringen stamt, in D. woont - het heeft verbluffend veel weg van Simon Vestdijk. Passages uit een Maatstaf-stuk over Doorn keren haast letterlijk terug in de roman, en wie een wandelingetje maakt naar 'Adam en Eva' in Doorn, vindt bijna alles zoals het beschreven is: het bizarre beeldje, de ruïne, het hek. Men zou gaan geloven aan een autobiografische roman, waarin de afstand, de objectiviteit dus, opgeheven is.

Dat zou dan een vergissing zijn. Afgezien van de afstandscheppende humor in de beschrijvingen: het is nog altijd het ruisende riet dat ons vertelt van de ezelsoren van Midas, ook al doet de koning alsof hij zijn eigen kapper is. Men kent het raadseltje van Brouwer: een barbier scheert iedereen op een dorp die zich zelf niet scheert; hoe raakt hij zelf zijn baard kwijt? Vestdijk heeft de derde mogelijkheid gevonden. Het eigen schrijverschap, de objectivering, is tot object geworden. Objectiviteit in het kwadraat.

Hier wordt niet een stap dichterbij gedaan, maar een stap achteruit, zodat ook de schrijvende S.V. in het beeld komt. De ziener gezien, waarnemer en medespeler tegelijk. En juist daardoor kan de hoofdpersoon het volle pond aan menselijke emoties toebedeeld krijgen.

Nergens in Vestdijks werk wordt een zo fundamenteel mededogen op een zo aangrijpende wijze uitgesproken als in het slot van *Het glinsterend pantser*, waar S.V. zijn machteloze betrokkenheid bij de levenstragedie van een vriend ervaart - en toch slaan de zekeringen niet door. In volgende delen kan alles weer op losse schroeven gezet worden, zonder dat door dit relativeren de overtuigingskracht van het eerste boek aangetast wordt.

Dit nieuwe werk van Vestdijk - en alles wat er na gekomen is - maakt de lezer onzeker alsof het een debuut betreft. De ene criticus noemde *Het glinsterend pantser* 'virtuoos maar koud', een ander zag overal de bloedwarme aanwezigheid van Vestdijk zelf. De uitval van de schrijver (in een interview met Bibeb) tegen de recensenten die te slim wilden zijn en bijvoorbeeld ook in de initialen van Victor

Slingeland een omkering van die van Simon Vestdijk wilden lezen, was niet billijk. Zij hadden er ook Stan Vastenou nog wel bij kunnen halen! Bij een zo geraffineerd spel met de objectiviteit wil de lezer meespelen.

De verandering in Vestdijks schrijverschap, die zich na 1953 openbaarde, is radicaal gebleken en werkt tot in details door. De duizenden feitjes worden niet meer, zoals vooral in het vroegste werk, binnen algemene psychologische schema's gehouden, maar zij dragen hun eigen betekenis in zich. Het zijn de ijzerdeeltjes zelf die van belang zijn, niet meer het magnetisch veld waardoor zij gericht worden.

Natuurlijk wil dat niet zeggen dat de Slingeland-trilogie geen verband heeft met ander werk van Vestdijk. Integendeel, meer dan ooit is hij hier de objectieve romancier wiens ene boek samenhangt met alle andere die hij geschreven heeft. Er is terecht gewezen op kleine traits d'union als Slingeland-bruine vriend, vader Duprezvader Wachter. Zelfs in minieme details krijgt de lezer zijn kans op een Aha-Erlebnis: uit het strakke masker van de Tioolse Eva Kienpointner kieren de ogen van Ina Damman. Zo is er veel meer, maar voor ons is het bijkomstig. Van belang is, dat niet alleen de humor mogelijk is, maar ook de kwetsbaarheid van Slingeland, die zelfs niet meer door de eigen huid beschermd wordt en er toch niet aan ten onder gaat, zoals naast elkaar het toeschouwerschap van S.V. en zijn biologisch mede-leven staan. Wat hier neergezet wordt, is óók geen abstracte caritas, een panacee tegen de angst; het is de solidariteit tegenover een zinloos lot. De angst wordt niet op het laatste ogenblik nog zinvol gemaakt door de 'anderen' er voor aansprakelijk te stellen. Zij staat daar als een eigenschap van het bestaan.

De lezer voelt zich bijna bij de neus genomen als hij in *Open boek* van S.V. te horen krijgt, dat deze tijdens de gebeurtenissen die in *Het glinsterend pantser* verhaald worden, een boek schreef waarin hij al zijn vrienden tot één persoon samengesmolten heeft, terwijl wij er Vestdijk toch van mogen verdenken, dat hij in werkelijkheid zowat het omgekeerde deed. Maar, ingewikkeld als het zijn mag, het spel van de verteller blijft overzichtelijk en briljant. Alleen dode zielen kunnen ongevoelig zijn voor deze 'symphonie' waarin de musicoloog Vestdijk *en passant* hand- en spandiensten verleent aan de romancier, die al vertellende aan de litterair voortreffelijke compo-

sitie van *Het glinsterend pantser* ook nog de driedeling meegeeft van allegro-andante-allegro (men kan het tempo-verschil zonder moeite aantonen) en in alle drie de romans met thematische herhalingen, scherzi en coda's werkt alsof het zo hoort.

Ook in *De ziener* handhaaft Vestdijk zijn nieuwe benadering. De voyeur is bij alle handelingen van zijn slachtoffers betrokken; hij is 'waarnemer' maar evenzeer onze lieve heer die het allemaal op zijn geweten heeft. Ook in dit boek de kwadratering: de ziener wordt op zijn beurt door de schrijver gezien.

Zo heeft Vestdijk een vrijheid veroverd, die men zich in zijn vroegere werk niet goed kan voorstellen. Men kan ook in oudere romans passages aanwijzen, die een weergave lijken van het eigen schrijverschap (bijvoorbeeld de tocht door het oerwoud in *Rumeiland*), maar dat gebeurt dan steeds in verhulde en zelfs symbolische vorm. Pas in *Het glinsterend pantser* echter treft men notities aan als de volgende, die ik tot slot afschrijf:

'Ik begreep opeens wat het betekent om schrijver te zijn. Men leeft voortdurend naast zichzelf; neen, het is nog veel erger, men leeft - hoe moet ik mij uitdrukken? - men leeft als het ware dwars door zichzelf heen, zoals dat standbeeld hier in de tuin met één been over zijn gewonde vriend heenstapt en zich niet van hem kan losmaken. Náast elkaar: dan kun je jezelf observeren, je staat naast jezelf, je kijkt opzij: hé, daar staat die vent weer, laten we hem met de pen beschrijven, hoe hij staat, hoe hij doet, hoe hij loopt, hoe hij eet. Maar in werkelijkheid staat daar een vent, niet naast je, want hij heeft zijn hoofd op de plaats van je buik, als een kankergezwell, en als je wilt gaan schrijven, dan zitten je vingers in zijn hart te woelen; en dat is je eigen hart, want die hele splitsing, in twee personen, is natuurlijk maar zogenaamd.'

Lezers, die het niet met mij eens zijn, dat wij alleen te maken hebben met de schrijver voorzover wij hem uit zijn werk leren kennen, zullen bij dit citaat meesmuilen.

Naschrift

Ik schreef de eerste versie van dit stuk in december 1959. Bij het herschrijven, drie jaar later, heb ik het onveilige gevoel dat de sindsdien verschenen boeken een veel ingrijpender omwerking noodzakelijk maken dan waartoe ik gekomen ben. Alleen al *Gestalten tegenover mij* en de radio-interviews met Gregoor (waarvan ik helaas

slechts enkele horen kon), zijn boordevol indicaties, die een bevestiging of ontkenning van het door mij beweerde inhouden. Omdat echter de hoofdpunten van mijn betoog onaangetast leken, en omdat ik de boeken van de laatste jaren slechts oppervlakkig las, heb ik er de voorkeur aan gegeven, nieuwe complicaties aan de toekomst over te laten. Het kan zijn charme hebben, zich zelf na enkele jaren tegen te spreken.

(Toevoeging van 1982: In het essay 'Eenheid in de verscheidenheid' van 1966, afgedrukt in *Literair lustrum I*, heb ik de lijn doorgetrokken naar een aantal van die latere boeken. Ik hoefde mijzelf nog niet tegen te spreken. Maar dat kan natuurlijk even goed aan mij liggen als aan Vestdijk.)

De verteller in de kring **Enkele aspecten van *Het land van herkomst***

I

Als men de doorsnee lezer zou vragen (tenminste, als U mij een jaar geleden gevraagd zou hebben): hoe zit Du Perrons 'autobiografie' in elkaar, dan mag men iets verwachten in deze trant: het boek bevat een verslag van heden en verleden van de hoofdfiguur, in hoofdstukken of groepen van hoofdstukken die elkaar afwisselen, tot het moment dat het chronologisch gevolgde verleden het heden ingehaald heeft en daarmee samenvloeit.

Deze weergave zou heel aardig kloppen als het om Vestdijks *Genadeschot* ging en ook nog wel zowat als *Max Havelaar* bedoeld werd, maar *Het land van herkomst* is heel anders geconstrueerd. Natuurlijk is het wel zo dat het boek tegelijk een beeld geeft van wat de hoofdfiguur Arthur Ducroo op het tijdstip 'nu' meemaakt en van wat hem in zijn jeugd en latere jaren in het verleden overkwam, maar om te beginnen wordt het chronologische verslag van het verleden bij hoofdstuk 24, *Bezoek van Wijdenes*, afgebroken. De resterende negen hoofdstukken gaan nog wel gedeeltelijk over het verleden, maar dat wordt nu niet meer op de voet gevolgd. Alleen de zgn. Indische gedeelten (t/m hoofdstuk 23, *Afscheid van Indië*) verlopen zo goed als tot in de details chronologisch. Hoofdstuk 24 brengt een scheiding in het boek aan: daarna wordt de wijze van omgaan met het verleden anders. Er komen afzonderlijke figuren centraal te staan, waarvan de beschrijving soms tot portretten uitgroeit. De ik is daarin op heel andere wijze aanwezig dan in het op het tijdsverloop gebaseerde verslag tot hoofdstuk 24.

Verder is de afwisseling van heden en verleden het hele boek door minder regelmatig dan men zou verwachten. De hoofdstukken 12 t/m 23 bijvoorbeeld, twaalf in totaal, handelen zo overwegend over Indië, het verleden dus, dat van de 186 pagina's* er maar 25 het heden betreffen. Deze 25 pagina's zijn verdeeld over drie korte hoofdstukken van 8, 6 en 11 pagina's (hfdst. 14, 17 en 20), terwijl de resterende hoofdstukken ieder gemiddeld 18 pagina's bedragen: een grote nadruk op Indië dus, zodanig dat de heden-gedeelten

* De gebruikte editie: *Verzameld werk* III, Amsterdam 1954.

alleen maar meer reliëf aan die over het verleden geven, zoals op grond van de titel van het boek trouwens ook wel te verwachten was. Vanaf hoofdstuk 24 echter verschuift het overwicht naar het heden, in overeenstemming met de in het boek zelf geconstateerde ‘overspoeling’ van het verleden door het heden. De laatste 44 pagina's zijn aan het heden gewijd, op enkele kleine aanlopen na.

Conclusie: het boek zit gecompliceerder in elkaar dan men op het eerste oog zou denken. Voordat wij de zin van die opbouw kunnen bekijken, eerst enkele nadere opmerkingen over het oppervlakteverloop.

Het eerste hoofdstuk speelt een, vooral achteraf, duidelijke rol. Niet alleen worden wij direct al geconfronteerd met wat ik maar noemen zal enkele idiosyncrasieën van Ducroo, de vertellerikfiguur (zijn walging van ‘de krant’ bijvoorbeeld), maar in het gesprek met Goeraëff komt ook een parade van dominante thema's aan bod. Het hele hoofdstuk wordt daardoor een tik met de stemvork; de rol van Goeraëff, hier en verderop, is die van een spiegelfiguur, die de preoccupaties van de hoofdfiguur uitspreekt. Al in de eerste alinea, nog voor Goeraëff op het toneel verschijnt, wordt gesproken over een ‘noodlot dat mij vervolgde’, in de tweede alinea komt de problematische jeugdvriend Arthur Hille in het beeld, en bij het praten met Goeraëff wordt het jalouzie-motief (dat Gomperts zelfs als centraal thema van al Du Perrons werk beschouwde) naar voren geschoven. Wij krijgen te horen dat Ducroo tegen zijn zin journalistiek werk doet, en dat hij een klap van de crisis heeft gehad. Het gesprek met Goeraëff draait om de jeugd, en juist deze vriend waar Ducroo verder niet zoveel mee te maken heeft, staat op dat ene punt dicht bij hem. In de één na laatste alinea komt een hoogst zonderlinge opmerking van Goeraëff voor, waarvan de portee pas in het volgende hoofdstuk duidelijk kan worden: ‘Waar je vooral voor op moet passen bij bekentenissen, Ducroo, is het snikken’. Waarom moet Ducroo daarvoor oppassen, bij welke bekentenissen? De laatste zin van het hoofdstuk spreekt over de alles beheersende onmachtgevoelens ‘sinds het wegzakken van die éne bodem waaraan ik nooit ernstig gedacht had’. Welke bodem?

Het tweede hoofdstuk begint: ‘Tot twee uur in de nacht geschreven’, en wel aan het verslag dat hoofdstuk 1 was. Het boek dat wij in handen hebben blijkt dus het verslag te zijn van gebeurtenissen uit

het heden, heet van de naald. Maar het gesprek met Goeraëff heeft meer los gemaakt. Dit tweede hoofdstuk toont de schrijvende Ducroo op weg naar zijn verleden, en hier al wordt duidelijk dat vlucht uit het onverdragelijke heden en angst voor de toekomst een even grote rol spelen als zelfrechtvaardiging tegenover Jane, Ducroo's vrouw. Ducroo neemt zich voor, zijn mémoires te gaan schrijven; vandaar die waarschuwing van Goeraëff tegen het snikken, sinds Rousseau niet overbodig. Ducroo rekent efficiënt af met de tranen, door zakelijk verslag uit te brengen van de snikpartijen uit de periode van zijn volwassenheid. Als er in de rest van het boek sprake is van 'confessie', dan niet à la Rousseau.

Hoofdstuk 3 is het eerste dat geheel over het verleden handelt, en de strikte chronologie van de nu komende verleden-hoofdstukken zet hier meteen al in: voordat Ducroo's eigen leven ter sprake komt, wordt ons een Ahnengalerie voorgelegd.

Hoofdstuk 4 staat helemaal los in het boek, wat het tijdstip van de beschreven gebeurtenissen betreft. Het gaat namelijk over de dood van Ducroo's moeder, waarbij twee dingen duidelijk worden: dat dit het definitieve einde van het verleden is (de feitelijke losmaking uit een binding die in steeds meer details bepalend blijkt te zijn geweest voor het verloop van Ducroo's jeugd en later leven), en dat de maatschappelijke misère waarin Ducroo zich op het moment van het schrijven bevindt op dat zelfde ogenblik een aanvang neemt. Omdat de verhouding met Jane heel kort daarvoor is begonnen, komt er een samenhang tussen alle veranderingen in Ducroo's leven: zijn huwelijk, de dood van zijn moeder, de steeds erger blijkende armoede. Hoofdstuk 4 staat dus enigszins buiten de heden-hoofdstukken, maar behoort eigenlijk ook niet bij de net begonnen verleden-gedeelten. Men kan het de markering van de grenslijn noemen tussen wat door Ducroo als verleden en wat als heden ervaren wordt.

Bij hoofdstuk 5 begint dan het geregelde verslag van het verleden, eerst dat van de ouders dan dat van Ducroo zelf. Het zet zich voort inde hoofdstukken 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22 en 23. Men ziet: als er al regelmaat in de afwisseling met de tussenliggende hedengedeelten vastgesteld kan worden, is dat eerder twee op één dan om-en-om.

De heden-hoofdstukken worden niet gekenmerkt door een zo logische samenhang, maar toevallig (zoals Hermans het wilde zien: de figuren lopen het boek in en uit als een publieke telefooncel,

omdat zij zo het leven van Du Perron binnengekomen zijn) is geen enkele ervan. Ik bedoel natuurlijk: toevallig *binnen* de roman.

Hoofdstuk 6 doet ondermeer verslag van de pogingen tot het zoeken van een uitweg uit de groeiende armoede, hoofdstuk 9 is grotendeels gewijd aan het motief van de echtelijke ontrouw, net als 11. De ‘jalouzie op het verleden’, die absolute vorm van Ducroo's monogamie, is alles behalve een los erbij hangend motief. Men kan zelfs Ducroo's behoefte aan het uitbrengen van een ‘rapport aan Jane’, een van de ontstaansredenen van het hele verhaal dus, het complement van die jalouzie noemen. De hoofdstukken 14 en 17 betreffen weer de toename van de maatschappelijke ellende, het dichtslaan van de val waarin Ducroo zich gevangen voelt. De dreiging van de toekomst wordt versterkt, het verleden krijgt een steeds groter belang als toevluchtsoord: de verleden-hoofdstukken nemen een onevenredig grote ruimte in, halverwege het boek. Hoofdstuk 20, ‘Joies de Meudon’, dat het leven met Jane alleen beschrijft, is nog even een verademing; maar toch, wat hier in de buitenwereld positief is (huizen, tuinen in Meudon) doet aan Indië denken...

Dan volgen drie hoofdstukken van totaal 53 pagina's Indië, tot aan het vertrek uit ‘het land van herkomst’. Hoofdstuk 24 sluit dit eerste gedeelte van het boek af. Wijdenes krijgt alles te lezen, de gesprekken die Ducroo en hij voeren, zijn gedeeltelijk nabetrachting, gedeeltelijk voorbereiding van een nu heel anders opgezet vervolg van het verhaal over het verleden. Niet meer chronologisch maar episodisch, niet horizontaal maar verticaal, min of meer gebaseerd op thema's die in bepaalde figuren belichaamd worden. Hoofdstuk 25, ‘Dubbelportret van Arthur Hille’, is daar al direct een goed voorbeeld van. Dit hoofdstuk heeft een veelvoudige functie, maar de belangrijkste is toch wel: confrontatie van deze vriend uit het verleden met ‘zijn meest volmaakte tegenpool onder mijn vroegere en latere vrienden, de intellectueel die ik gisteren naar de trein gebracht heb’, en dat komt neer op: de confrontatie van de eigen persoonlijkheid zoals die zich in het verleden uitte (misschien niet *was*, - dat kan wat anders zijn) met die van nu. De geciteerde opmerking over Wijdenes wordt in Dubbelportret gemaakt, een procédé, deze regelrechte verwijzing naar het nu, dat bij de vroegere Indië-hoofdstukken niet mogelijk was. Dat hoofdstuk 25 chronologisch niet meer aansluit bij 23, is natuurlijk wel duidelijk.

In 26 en 27 wordt de strijd tegen de armoede verder beschreven, 27 is van opzet thematisch, behandelt namelijk de confrontatie met het wettelijk gezag. De scherpe scheiding tussen heden en verleden verdwijnt geleidelijk. Hoofdstuk 28: het leven op Grouhy. Dit hoofdstuk begint zelfs met een beschrijving van Ducroo met de pen in de hand, dus met het heden. Het verslag van het leven in ‘het gekkenhuis’ mag een portret van de moeder heten, maar dan hoofdzakelijk via haar omgeving. Over Ducroo's eigen vrienden hier nauwelijks iets, behalve om anderen reliëf te geven.

Hoofdstuk 29 is weer een gesprek met Héverlé, het derde, en weer over de echtelijke trouw. Hoofdstuk 30 voert Goeraëff weer ten tonele, en precies als in hoofdstuk 1 is zijn rol: spiegeling van Ducroo. Goeraëff vertelt van zijn eerste grote liefde, Ducroo schrijft daarna over de zijne. Weer dus een hoofdstuk rond een thema, want de verhouding met deze Teresa moet in de tijd gelocaliseerd worden vóór de periode Grouhy. Aansluitend, thematisch vooral maar ditmaal ook in de tijd, is 31, met de geladen titel ‘Jacht op de Ene’. Hoofdstuk 32 zet nog in met het verleden, maar het verhaal wordt al gauw afgebroken door gesprekken over en ervaringen uit het heden. Dat heden bestaat nu niet meer uit discussies met vrienden, betrekkelijk à l'abri dus, maar uit wat in hoofdstuk 32 heet: de krant. Iedere aanloop van ‘verleden’ wordt afgebroken, letterlijk zelfs: de schrijvende Ducroo wordt gestoord door verhalen over het Stavisky-schandaal van zijn hospes. Zozeer heerst hier de tirannie van dag en uur, dat elk fragment een datum draagt (vroeger kwamen ook in de heden-gedeelten alleen maar globale aanduidingen voor als ‘Februari 1933’), en dat er voortdurend sprake is van ‘gistermiddag’, ‘vandaag’ etc.

In het slothoofdstuk 33, getiteld ‘Voor pessimisten’, wordt dit verslag van de dagelijkse gebeurtenissen voortgezet, tot aan de laatste pagina's, die gevuld worden met een brief aan Wijdenes (in de 1ste druk was dit een apart hoofdstuk, ‘Het open einde’, beginnend bij ‘20 Febr. Bij nader inzien zend ik Wijdenes alles’), waarmee in enkele algemene overpeinzingen het hele boek afgesloten wordt. Wijdenes krijgt alles toegestuurd wat Ducroo geschreven heeft, precies zoals hij aan het eind van de Indische periode alles te lezen kreeg. Dit soort parallelismen laat zich door het hele boek heen aantonen.

Gevolgtrekking uit dit overzicht van de compositie: de roman heeft, om een term van Stallman wat oneigenlijk toe te passen, een

zandloper-bouw. Na een introductie die door de eerste vier hoofdstukken wordt gevormd, bestaat het boek tot even over de helft (hoofdstuk 24) uit alternerende hoofdstukken over heden en verleden, waarin het sterk overwegende verleden chronologisch behandeld wordt. Hoofdstuk 24 vormt een soort insnoering: het 'Indische gedeelte' wordt hier als één geheel overzien. Vanuit het verleden bekeken kan men zeggen: de persoonlijkheid van Ducroo is nu gevormd, vanuit het heden: wat tot nu toe geschreven is kan aan Wijdenes voorgelegd worden.

Niet alleen deze afsluitende werking van 24 is echter vast te stellen, er is ook een initiërende. Het meer recente verleden komt ter sprake, Wijdenes vraagt Ducroo zelfs of hij eigenlijk niet liever daarover zou willen schrijven dan over Indië. Arthur Hille wordt genoemd (als tegenpool van de 'put-dieren'), er wordt gepraat over de eerste liefde en over liefde in het algemeen, en tenslotte vertelt Ducroo iets over zijn relatie tot zijn eerste vrouw, Suzanne, - kortom, alles wat in de nu volgende verleden-hoofdstukken aan de orde zal komen. Hoofdstuk 24 is een wapenschouw zoals 1 dat was. Vanaf dit punt wordt, zoals gezegd, het verleden niet chronologisch maar episodisch afgedaan, en het wordt op meer directe wijze als verklaring van het heden gehanteerd dan tot nu toe.

Het verslag van het heden echter blijft de chronologie van Ducroo's bestaan volgen. Het verschil met het voorgaande is dat de maatschappij nu niet meer alleen aan het woord komt als verstoorder van Ducroo's privé-bestaan, in de gestalten van deurwaarders, advocaten, politiemannen etc., maar in zijn voor iedereen geldende vorm. Dit alleen al is een nederlaag voor Ducroo. 'De krant' beheerst zijn bestaan zoals dat van ieder ander. Romantisch is juist deze identificatie van persoonlijk lot en algemene omstandigheden rijk aan mogelijkheden.

In zoverre heeft het boek een 'open einde', dat de heden-lijn in straatrelletjes afbreekt waar Ducroo zich buiten voelt staan, en dat de verleden-lijn doodgelopen lijkt te zijn in enkele stilstaande opnamen. Aansluiting tussen verleden en heden komt niet tot stand, omdat er een gat is: de komst van Jane. Niets krijgen wij te horen over de ontmoeting van Ducroo met Jane, niets ook over hun verhouding.

Hoewel, niets? Het kan ook anders gezegd worden: impliciet is Jane, of in ieder geval is de verhouding van Ducroo tot Jane, voortdurend aanwezig, vooral in de gesprekken met Héverlé en, minder,

met Wijdenes. Waar loopt het leven van deze Arthur Ducroo op uit? Op het bestaan met een vrouw die hij zo weinig met anderen delen wil dat wij nauwelijks één directe opmerking over haar te horen krijgen. Niet alleen wordt zo de fictie van ‘voor Jane geschreven’ gehandhaafd - een fictie die natuurlijk alleen geldt voor de Indische delen - maar er ontstaat voor de lezer een echo, een soort resonantie, waardoor over die verhouding van Ducroo tot zijn vrouw toch meer gezegd wordt dan het wel lijkt. Waartoe al die gesprekken over de jalouzie, over de voorganger bij de vrouw waar men werkelijk van houdt? Onder het verhaal dat verteld wordt, speelt zich een ander verhaal af, en daarnaar verwijst alles wat er in die gesprekken ‘ontsnapt’. Ducroo constateert zoiets zelf ook als hij zich afvraagt hoeveel Héverlé en hij afgereageerd hebben, hoeveel aan elkaar bekend, in die gesprekken.

Over Jane is niet rechtstreeks te schrijven; ook dat zegt Ducroo zelf. Maar de overgang, bij hoofdstuk 24, van een chronologische behandeling op een thematische, waar het 't verleden betreft, heeft niet alleen zin omdat de persoonlijkheid van Ducroo dan geheel gevormd is (en de chronologie geen belang meer heeft), maar ook omdat de aansluiting van het verleden bij het heden niet op chronologische basis plaats vindt maar juist op thematische. Het centrale thema dat losgemaakt kan worden uit alles wat Ducroo over zijn leven vertelt, is niet dat van de twee polen in zijn vriendschapsverhoudingen, of dat van de jeugdliefde, of wat er verder nog in dat gedeelte na hoofdstuk 24 in ‘portretten’ uitgesproken wordt; het is dat van ‘de grote Ene’, en daarvan is een portret niet te geven. Dit thema is zozeer in alles gegeven (‘alle wegen van de herinnering [voeren] tot haar’ staat al in hoofdstuk 2 te lezen) dat het niet geëxpliciteerd hoeft te worden, zelfs als dat kon. Op dit essentiële punt moet de lezer zelf de kring sluiten. Als hij dat niet doet, is het boek buiten hem om gegaan. Vandaar dat de chronologische aansluiting waar het Jane betreft met een grapje afgedaan wordt: ‘Ik zal Héverlé moeten zeggen dat *ik* la poule au lorgnon ben’ zegt Jane zelf, zinspelend op een komiek avontuur met een hoer waarmee het verslag over het verleden van Ducroo afbreekt. Wat Jane werkelijk is in de ogen van Ducroo, weet Héverlé beter dan wie ook in het boek. Het vervolg van de verleden-lijn is dus: thema Jane. Daarover valt niets redelijks te zeggen, niets dat redelijker is dan de overtuigingen die Ducroo tegenover Héverlé uitspreekt. Jane is niet anders buiten Ducroo te plaat-

sen dan in het onredelijke absolutisme van zijn standpunt tegenover de liefde. Alle mededelingen over de werkelijkheid zouden aan het essentiële voorbijgaan.

Nu nog eens het hele boek op een flinke afstand. Een schrijver, Ducroo, schrijft zijn mémoires en houdt tegelijk een soort dagboek bij. De mémoires zijn aanvankelijk chronologisch, en worden dan episodisch. Het dagboek is aanvankelijk episodisch (bestaat uit gesprekken over bepaalde thema's: jeugd, liefde) en wordt tenslotte chronologisch. Een soort chassé-croisé dus. Deze dubbele verschuiving is compositorisch zinvol omdat zo de verleden-lijn via de episodische aanpak aansluit op de heden-lijn, terwijl de laatste eenvoudig afbreekt omdat de schrijver ergens moet ophouden. Dat kan in beginsel overal. Het punt waar het in het boek plaats vindt (als de dagelijkse gebeurtenissen zo ingrijpend worden dat geen mens er zich meer aan onttrekken kan) is op zichzelf zinvol omdat het overspoeld worden van het individuele door het collectieve aan al dit soort beslommingen een einde maakt, ook voor het geval dat Ducroo zich nog wel langer met zijn verleden bezig gehouden zou willen hebben.

Ducroo, of Du Perron?

II

Ook de lezer die van Du Perron niets méér afweet dan wat er uit zijn werk te halen is, wordt gefraspeerd door de wijze waarop de romanwerkelijkheid op controleerbare wijze te maken heeft met het leven van de auteur. Een paar losse voorbeeldjes: de 'gezichten' van Yoeng (p. 112) komen in een gedicht ook voor, de 'grote vriendin' van p. 167 in een ander, het verhaal dat Ducroo na zijn vaders zelfmoord schrijft (p. 421) doet onmiddellijk denken aan *Het drama van Huize-aan-Zee*. Als men *La Condition humaine* heeft gelezen, wordt Héverlé op grond van bepaalde uitlatingen (ondermeer over een scène die sprekend lijkt op het gesprek van Kyo met zijn vriendin) een tweelingbroertje van Malraux, etc. Het is te kinderachtig om over te praten: zonder twijfel heeft Ducroo tot in details te maken met zijn schepper. Zozeer dat men in een komende druk eigenlijk net zo goed de namen weer naar de werkelijkheid kan terugdraaien, of laten wij zeggen: over dertig jaar als alle betrokkenen verdwenen zijn. Overdrijving? Zeker, maar niet de mijne.

H.A. Gomperts baseert op de gelijkstelling van Ducroo en Du

Perron, vooral psychologisch, zijn hele opstel uit *Jagen om te leven*, en W.F. Hermans doet, in het negatieve, in *Mandarijnen op zwavelzuur* niet anders (bijvoorbeeld als hij niet de functie van de figuren uit het boek onderzoekt, maar beweert dat zij daarin alleen maar op een bepaald moment optreden omdat het zo in het leven van Du Perron was). Zoals altijd zijn deze Max en Moritz van de Nederlandse literatuur het dus met elkaar eens. Ik vraag me echter af: hoe haalt iemand het in zijn hoofd om een roman als regelrechte autobiografie te lezen? Dat is aantoonbaar onjuist.

Hermans neemt aan dat al de ontmoetingen die in het boek beschreven worden, rechtstreeks uit de werkelijkheid komen. Mis. Goeraëff bijvoorbeeld, om bij hoofdstuk 1 te beginnen, zegt van alles en nog wat, maar lang niet alles daarvan is door zijn 'model' Alexejeff gezegd.* Het moment van het gesprek dat er dan wel geweest zou zijn in de werkelijkheid, moet gelegen hebben ergens *nadat* Du Perron was gaan schrijven. Voor de opbouw van het boek is deze alles losstotende confrontatie echter alleen maar aan het begin te denken: arrangement dus, in alle opzichten. Net als bij Stendhal die Hermans tegen Du Perron uit denkt te kunnen spelen. Goeraëff, en alle anderen die in het boek voorkomen, hebben ieder hun eigen functie, die zich zonder moeite laat aantonen. Zij zijn godsonmogelijk door elkaar te halen (zoals Hermans beweert). De gesprekken die Ducroo met hen voert zijn alleen maar daarom niet helemáál verschillend omdat het boek een eenheid vormt, en de onderwerpen van die gesprekken gedikteerd worden door de preoccupaties van Ducroo.

Gomperts doet het weer anders, maar zijn doel was ook een beetje verschillend. Hij brengt *Het land van herkomst* in verband met allerlei ander werk, en gebruikt feiten uit het leven van Ducroo onverkort voor Du Perron. Zo heeft hij het bijvoorbeeld over 'de herkomst van zijn [Du Perrons] jalouzie, die men moet zoeken in zijn *nederigheid*, en in niets anders'. Terugvertaald in algemene termen: in een minderwaardigheidscomplex; complex en niet gevoel, want Gomperts spreekt even later van 'het exces waartoe dit affect uitgroeide'. Tot deze krasse vereenvoudiging van Du Perrons persoonlijkheid ('niets anders') komt Gomperts door een continue gelijkstel-

* Hierover heeft Du Perron zelf inlichtingen gegeven in het befaamde 'doorschoten exemplaar' van Greshoff. Die aantekeningen zijn overigens waarschijnlijk met het oog op latere publicatie geschreven want de spelling ervan is Kolléwijn.

ling van Ducroo met Du Perron en van de ik uit de gedichten met de schrijver. Wat bereikt hij daarmee? Zelfs als voor Du Perron *Het land van herkomst* een directe zelfuiting was, een poging tot het verkrijgen van zelfinzicht, dan nog ligt het voor ons anders. Wat voor hem misschien graven was, is voor ons exposeren.

Psychologisch gezien geldt voor *Ducroo* al dat Gomperts zich door een ‘red herring’ van mogelijke andere sporen heeft laten afbrengen. Wat gebeurt er bijvoorbeeld als die al te openlijk beleden jalouzie van Ducroo eens in verband zou worden gebracht met heel andere dingen, met dichtgegroeide taboegebieden bijvoorbeeld zoals dat wat even aangestipt wordt in de beschrijving van de sensaties van de kleine Ducroo bij het gevecht van zijn vader met een inlander? Ook als Du Perron zelf het misschien met Gomperts eens geweest zou zijn: op dat terrein van de ‘zelfverklaring’ heeft men meer dan elders te maken met verdringsverschijnselen en rationalisaties.

Bovendien, zag Du Perron het wel zo, ik bedoel: geven zijn eigen uitlatingen ons het recht om zijn boek als een stuk geschiedenis te lezen? Op de titelpagina van de eerste druk staat ‘roman’, maar natuurlijk kan men volhouden dat dit niet voor niets later veranderd werd. Misschien schreef Du Perron dat woord die eerste keer alleen maar onder de titel om al te nieuwsgierige buitenstaanders van de deur te houden, zoals hij om diezelfde reden de namen veranderde. Of misschien was het de uitgever wel die het boek een roman noemde met het oog op de verkoopbaarheid. Ducroo: ‘Deze eerlijkheid op het papier valt mij niet mee, nu ik alles herlezen heb; ik ben niet ontkomen aan die mysterieuze wet die zodra men verhalen schrijft, van elke “ik” toch een personage maakt’ (p. 498). ‘Men legt zich neer bij de theorie dat men op zijn best een dubbelganger van zichzelf maakt’ (p. 535). En in de toelichting op het boek die Du Perron zelf geschreven heeft, gaat hij nog een stap verder (*hij* hoeft niet te simuleren dat hij *mémoires* schrijft, zoals Ducroo dat binnen het boek wel moet doen): ‘Maar [de auteur] meent zelfs niet dat Ducroo zijn dubbelganger is, noch zou hij dit van bijzonder belang achten; zijn boek heeft voor hem het pleit gewonnen of verloren wanneer het in staat is te boeien of te doen nadenken’.

Ook later heeft Du Perron zich (bijvoorbeeld in *In deze grootse tijd*, 1946, p. 64) over de kwestie roman-geen roman uitgelaten. Sprekend over de wijzigingen die het boek nu juist van een autobiografie tot een roman maken, zegt hij daar: ‘Dat ik met de

grootste gewetensrust kon offeren aan wat ik als “superieure waarheid” zou kunnen verdedigen, toont mij aan dat de kwalificatie “roman” toch weer niet zo onjuist is als de gelijkhebbers het zouden wensen’.

Zelfs als wij aannemen dat het de uitgever is geweest, die ‘roman’ op het boek liet zetten, dan nog is het duidelijk dat Du Perron zelf het boek helemaal niet zomaar als *mémoires* beschouwd wilde zien, al was het alleen maar omdat hij zichzelf en zijn vrienden niet aan ‘Jan Lubbes’ uit wilde leveren. Aan de andere kant wou hij toch ook het effect van ‘waar gebeurd’, dat voor de impact van zijn boek (als roman) van belang was, niet opgeven. Vandaar dit zichzelf half tegenspreken en het openhouden van alle mogelijkheden in het openbaar. Maar als Brulez botweg aanwijst ‘wie wie is’ schrijft Du Perron aan Greshoff: ‘Als ik (!) “roman” op het boek zet, is dat toch om die mensen *niet* bij hun eigen namen te noemen; als ik dat had gewild had ik het zelf gedaan. Bovendien is zo’n boek of “historisch juist” of het is dat *niet*, en dit laatste is hier het geval’. (‘s-Gravesande, *E. du Perron, herinneringen en bescheiden*, ‘s-Gravenhage, 1947, p. 78.) Dit radicalisme kan ik alleen maar bijvallen, en dan mag iedereen het boek voor mijn part ‘met fantasie aangevulde gedenkschriften’ of zoiets noemen; dat zegt dan niets meer. In verschillende graden zal dat wel voor *iedere* roman opgaan. Hoeveel gebruik daarbij wordt gemaakt van ‘feiten uit de werkelijkheid’ doet er niets toe, het gaat om wat Du Perron noemt ‘een superieure waarheid’ oftewel: overtuigende fictie (en voor de auteur: de weergave van ‘het wezenlijke’).

Vanuit dit gezichtspunt worden de uitlatingen *binnen* het boek over de authenticiteit van bepaalde zaken opeens veel interessanter. Ook dat zijn geen opmerkingen van Du Perron over zijn roman, maar van zijn personage, Ducroo. Wat kan de opzet zijn van de vermelding dat een zelfportret niet gegeven kan worden? Wat anders dan het omgekeerde: dat er wél sprake is van een poging tot zelfportret? Het voorbehoud werkt als retouche. Misschien dat in werkelijkheid in zo’n regel inderdaad een wanhopige of neerslachtige Du Perron om de hoek komt kijken, die zijn onmacht belijdt. Misschien, maar daar kunnen wij niet achter komen, en het is onze zaak ook niet. Voor ons is hier Ducroo aan het woord die zegt: de werkelijkheid laat zich niet vangen, zelfs als je alles precies zo opschrijft als het gebeurd is. Impliciete mededeling: hier staat alles precies zoals het gebeurd is. Wanneer Ducroo zich afvraagt (p.

28): '[moet ik] mijn herinneringen omliegen tot zoiets als een roman, het geliefde artikel van het publiek', dan is daarin een plan de campagne gegeven, - van Ducroo. *Du Perron* schreef wel degelijk een roman, en zijn artikel is niet eens ongeliefd gebleken bij het publiek, gelukkig. Maar zoals iedere romancier moest hij kunstgrepen gebruiken om de authenticiteit van het gebeurde waar te maken. Wie *in* een roman zogenaamde mémoires opneemt, moet bepaalde middelen van echte mémoires-schrijvers gebruiken. Dus: *Het land van herkomst* is een roman over een man die zijn mémoires schrijft, en die daar zijn, de lezer meegedeelde, redenen voor heeft. Dat de gebeurtenissen in het mémoires-gedeelte voor een controleerbaar groot deel parallel lopen aan de biografie van Du Perron, is *voor ons* toeval. Voor Du Perron kan nog een heel ander doel van belang zijn geweest (directe zelfkennis) maar dat onttrekt zich, als bij iedere andere roman, aan onze blik. Ook als Du Perron dit element 'autobiografie' voor intimi zichtbaar wilde maken, wie heeft een behoorlijke reden om zich Du Perrons intimus te achten? Zelfs Ter Braak schreef over het boek als roman, terecht.

Dit zijn natuurlijk beweringen. Als ik zeg dat in *Het land van herkomst* authenticeringsstrucjes voorkomen, kan een ander natuurlijk blijven volhouden: geen sprake van kunstgrepen, het gaat om het aangeven van werkelijke authenticiteit; het boek is een autobiografie, met kleine afwijkingen van de werkelijkheid die Du Perron in een paar aantekeningen in het exemplaar van Greshoff recht heeft kunnen zetten.

Maar deze opvatting is snel weersproken. Wat is er authentieker dan een brief? Er staan verschillende brieven van anderen dan Ducroo in *Het land van herkomst*, en ongetwijfeld dienen zij om de authenticiteit van het verhaal te ondersteunen. In werkelijkheid zijn zij òf verkort, òf uit verschillende echte brieven samengesteld, òf *voor de gelegenheid geschreven*. Du Perron, bezig aan een roman, vraagt dus aan personen die 'model staan' voor zijn figuren, om een brief of enkele uitspraken, die hij, wat omgewerkt ook nog, voor zijn boek gebruikt. Dit heeft niets met 'echte brieven' te maken; het zijn creaties en geen documenten. De authenticering van Ducroo's levensverhaal die ondermeer te vinden is in het afdrukken van 'echte' brieven, is een 'leugen' ten opzichte van Du Perrons werkelijkheid, om een term van hem zelf te gebruiken. Of 'een superieure waarheid', want dat is hier hetzelfde. Maar, en daar komen de misverstanden vandaan, het zijn creaties van een onge-

woon soort, al zullen andere schrijvers, zelfs zij die geen *mémoires* pretenderen te schrijven, hetzelfde procédé ook wel eens toepassen. De ene schrijver maakt meer gebruik van vrije fantasie dan de andere. Du Perron is een nogal extreem geval van de romancier die een groot deel van zijn feiten rechtstreeks aan de werkelijkheid ontleent, maar dat doet hij niet om *die werkelijkheid* te tekenen, maar om *zijn roman* een waarheidsgetrouwe indruk te doen maken. De een droomt van reuze-eieren op stelten, de ander van zijn buurman, maar allebei dromen ze.

Men kan, met Du Perron zelf, zeggen dat de hele vraag 'roman of geen roman' er niet toe doet. Ik geloof daar niet in, vind zo'n uitlating hoogstens een bewijs voor het feit dat Du Perron het authenticeringsspel van de roman gedeeltelijk naar de werkelijkheid doortrok, dat hij in ieder geval twijfel wilde laten bestaan over de vraag of het boek 'eigenlijk' uit *mémoires* bestaat, dan wel als het er op aankomt een fantasieproduct is. Natuurlijk zou ik best bereid zijn, deze non liquet houding aan te nemen (en als het om 'de zuiverheid van het genre' gaat doe ik dat zelfs graag), wanneer de opvatting dat het boek gelezen moet worden als een licht geretoucheerd verslag van de werkelijkheid niet zulke ingrijpende gevolgen had. Niet alleen Gomperts en Hermans worden tot allerlei zonderlinge conclusies over de schrijver zelf verleid, eigenlijk alleen maar doordat zij de authenticeringstrucjes al te serieus hebben genomen. Zij zien Du Perron zelf overal, omdat binnen het boek de bewijzen voor het echt gebeurd zijn van het verhaalde op tafel gelegd worden. Er zijn nog heel wat andere, vaak negatieve, oordelen over *Het land van herkomst*, die alle kracht verliezen als het boek consequent als roman behandeld wordt.

Men kent bijvoorbeeld het verwijt: terwijl de crisis losbreekt, jammert Ducroo maar door over zijn eigen microrampje, en dat komt omdat Du Perron, het verwende jongetje, niets anders kon zien. Misschien was Du Perron wel zo egocentrisch (ik zou er niets tegen hebben), maar dat heeft weinig met de voor mijn part larmoyante houding van zijn hoofdfiguur te maken. Om te beginnen zouden juist deze sociaal denkende bezwaarden oog moeten hebben voor één omstandigheid: de algemene ellende van de crisis wordt voelbaar gemaakt aan het lot van een enkeling en dat van zijn vrienden. Zo gaat dat in een roman. Verder is het eenvoudig niet waar dat Du Perron zijn boek schreef als zelfbeklag omdat hij zijn fortuin verloren had. Hij was er namelijk al aan begonnen voordat

zijn moeder dood was (mededeling in het Greshoff-exemplaar), dus toen hij nog dacht dat zijn *toekomst* financieel redelijk veilig was. Deze reden om mémoires te beginnen is dus alleen maar correct binnen het verhaal, waar het sterk beklemtoond wordt (zie slot eerste hoofdstuk, later geschreven). De armoe heeft een functie *binnen* het boek, en iedereen die het als roman gelezen heeft, had dat al lang door. Hoofdstuk 17 bijvoorbeeld mag men gerust larmoyant noemen: al is het maar 6 pagina's lang, de lezer komt er met een gevoel van benauwenis uit. En 18, Indië weer, wordt alleen al daardoor ook voor hem een bevrijding. Leeservaring en situatie van de hoofdfiguur verlopen parallel; lezers die met Ducroo sympathiseren en zij die hem een jankepot vinden, zullen die *litteraire* ervaring gemeen hebben. Dit kan bij uitbreiding gezegd worden voor de hele opzet van de eerste 350 pagina's: afwisseling van doorgaans korte en steeds beklemmender heden-hoofdstukken met grote brokstukken Indië. Op de lange baan blijkt deze (ook voor de lezer) geslaagde ontsnapping aan het heden toch weer krachteloos te zijn, en dat is de tragiek van de schrijver Ducroo. Hij kan niets tegen het heden, en vooral tegen de toekomst, ondernemen dat niet van te voren tot zinloosheid gedoemd is. En daardoor weer wordt het belang van de liefde voor Jane beklemtoond, waar alles in het boek op uitloopt, niet alleen expliciet (in de ontwikkeling die ik boven geschetst heb) maar ook impliciet. Want de vlucht naar het verleden, die niet alleen een rapport voor Jane is maar ook een poging tot ontsnappen aan de toekomst zoals uitdrukkelijk gezegd wordt (en dus ongewild ook een vlucht voor het leven met Jane), mislukt. Het enige dat overblijft is: Jane.

Het heeft geen zin, andere misverstanden op te sommen en recht te zetten die ontstaan zijn door de identificatie van Ducroo en Du Perron. De conclusie mag ook zo wel zijn dat die gelijkstelling onjuist is, maar door de tactiek van de schrijver uitgelokt wordt. Waarom doet hij dat?

III

Ik kan nu wel beweren dat alleen door *Het land van herkomst* als een roman te beschouwen de verdiensten ervan behoorlijk tot hun recht komen, maar evenmin als een ander kan ik mij onttrekken aan een sterkere identificatie van schrijver en hoofdfiguur dan bij de doorsnee roman, en, net als bij *Max Havelaar* en *Henry Brulard* (beide als voorbeelden door Ducroo in het boek zelf genoemd)

moet ik natuurlijk toegeven dat deze wijze van lezen door de auteur bedoeld is. Maar het is niet zo dat de - ons lezers immers onbekende - werkelijkheid van Du Perron door het boek verduidelijkt wordt, eerder wordt Ducroo's werkelijkheid 'meer waar', doordat wij vermoeden, en door de vlijt der litteratuurhistorici inmiddels gedeeltelijk weten, dat heel wat van het vertelde even 'waar' is als Ducroo het doet voorkomen. Dat wij ons op heel beslissende punten daarin blijken te vergissen zodra wij een nauwkeurige controle gaan uitvoeren, bewijst al voldoende dat wij hier met een authenticeringsstruc als een ander te maken hebben. Men moet maar eens nagaan hoeveel verschil het maakt dat *Het land van herkomst* niet in één jaar geschreven is, zoals het binnen het boek gesteld wordt, maar in bijna twee en een half! Het heden van Ducroo is lang niet altijd dat van Du Perron: eind '34 schrijft hij bijvoorbeeld over oktober '33 (zie briefwisseling met Ter Braak). Ook de volgorde van de gebeurtenissen wordt niet bepaald doordat het in werkelijkheid nu eenmaal zo gegaan is, maar door de eisen van de roman. De relletjes bijvoorbeeld hadden met het oog op de realiteit in het begin kunnen staan, maar krijgen hun functie pas waar zij nu voorkomen: aan het eind.

Wat wij aan 'werkelijkheid' in handen krijgen, kunnen wij dan ook niet beoordelen, zolang wij alleen het boek ter beschikking hebben, maar dat is eigenlijk niet het interessantste. Veel frappanter is dat wij zònder het precies te weten veel te gauw bereid zijn om aan te nemen dat het verhaal 'echt gebeurd' is. Ook wanneer men dat, zoals ik, ziet als een gevolg juist van een arrangement, blijft die verhouding tot de 'echte' werkelijkheid intrigeren. Hoe komt die sensatie van 'echtheid' tot stand? Het is duidelijk dat het gevoel bij de lezer dat hij met de authentieke werkelijkheid van Du Perron te maken heeft, afgeleid is van een ander: dat Ducroo verslag uitbrengt over 'ware gebeurtenissen' en aangezien Ducroo niet bestaat, trekken wij de lijn door naar Du Perron. Wij zijn dus het slachtoffer van een gecompliceerde vorm van de illusie dat 'iemand die zoiets aangrijpends schrijft, zelf al die verdrietige dingen meegemaakt heeft' (met een dergelijk standpunt wordt in *Het land van herkomst* ergens de spot gedreven), gecompliceerd maar even onjuist als de simpele versie. De eerste vraag voor de lezer is: waarom is het *Ducroo* te doen. Pas als hij daar antwoord op gegeven heeft, komt de vraag aan bod: waarom pakt Du Perron het zo aan. Ducroo, gelukkig, is niet zwijgzaam op dit punt. Op p. 120, aan het

eind van een hoofdstuk dat zo vol feitjes zit dat er geen andere verklaring voor het vertellen ervan overblijft dan: omdat het zo gebeurd is, komt deze mededeling: 'Voor een ander [met de lezer wordt *altijd* rekening gehouden! JJO] moet het zijn als een inventaris, een plattegrond alleen; aesthetisch zou het anders moeten worden gerangschikt en lijkt dit misschien opgeschreven met een kaart van *Hebt U niets vergeten?* boven de schrijftafel. In werkelijkheid is het dan het nadeel van een te goed geheugen; ik heb honderd bijzonderheden verzwegen die ik gemakkelijk had kunnen terugvinden. Deze manier is voor mij de *natuurlijkste, en alles welbeschouwd vind ik geen beter argument.*' Die laatste zin cursiveer ik, want ik vind hem goud waard, als slimmigheid. Wat is die natuurlijkheid voor een argument, in een roman? Een aesthetisch toch zeker? Natuurlijkheid is een criterium bij een bepaald soort litterair werk, namelijk dat werk dat de indruk wil wekken 'gewoon verteld te worden', de neerslag van een mondeling verhaal te zijn. 'Ik vertel er zo mooi over [over Indië]; ik kan mijn europese vrienden - vooral zij die hollands verstaan - dat land zo levend maken; en er zijn dus die mij raden er over te schrijven zoals ik vertel' (p. 28-29). Schrijven zoals men vertelt, - dat uit een orale traditie stammende procédé wordt hier gevolgd. Vandaar dat wij haast bij de schrijvende Ducroo op schoot komen te zitten.

Sporen van orale traditie zijn in alle egotistische litteratuur te vinden, al ziet het resultaat er anders uit wanneer de oorsprong ligt in de 18de-eeuwse salons (zoals bij Diderot, Chamfort, Stendhal gedeeltelijk, Léautaud nog) dan wanneer het gaat om iemand als Du Perron die door een veel 'volks' achtergrond gevormd werd. Men mag immers wel aannemen dat ook op dit punt 'het land van herkomst' zijn invloed heeft laten gelden. Dat Du Perron een grote voorkeur had voor het bovengenoemde rijtje auteurs spreekt vanzelf; dat hij er au fond niet eens zo heel veel mee gemeen had niet minder.

Wie bewijzen van een orale traditie als achtergrond in Du Perrons overige werk wil aantonen, hoeft niet lang te zoeken: gedichten bundelt hij onder de titel *Parlando*, verhalen schrijft hij in dialoogvorm (uniek in de wereld-litteratuur; ik ken alleen de roman *Jean Barois* die met *Nutteloos verzet* vergeleken zou kunnen worden, wat het procédé betreft);* een groot deel van zijn overige werk bestaat

* 82: Twee vraagtekens bij deze bewering: Ten eerste zijn er meer dialoog-verhalen (18de eeuw! maar ik dacht natuurlijk aan de 20ste); ten tweede, belangrijker, is het procédé in de twee genoemde boeken niet identiek. Bij Du Perron *maken* de gesprekspartners het verhaal, zijn zelf de vertellers; bij Martin du Gard is sprake van een tekst op de grens tussen 'roman' en 'leesdrama'. Wat de twee gemeen hebben is uitsluitend het dialoog-procédé. Du Perrons quadratische vertelwijze is unieker dan ik stelde, en vooral: meer 'oraal'.

uit anecdoten, soms ook weer in dialoogvorm; zelfs een kritiek kan die gespreksvorm aannemen. De bij Du Perron opvallende litteraire vormen zijn vooral de stiling van praatvormen.

Het land van herkomst is een niet minder sterk voorbeeld van die orale achtergrond dan bijvoorbeeld *Nutteloos verzet*. Voortdurend door is Ducroo zelf in zijn verhaal aanwezig, in de verleden-gedeelten als de man die in de kring zit, over zichzelf vertellend; in de hedengedeelten als gesprekspartner in uitgebreide conversaties. Actie komt er nauwelijks in voor, alleen als iets dat buiten Ducroo om gaat en dat moet bewijzen tot welk een graad van ellende het bestaan gekomen is. Kortom, wij krijgen geen *gebeurtenissen* voorgezet, maar vertellingen (van Ducroo) *over* gebeurtenissen.

Natuurlijk heeft die aanpak van vertellen met andermans revers in de hand weer bepaalde gevolgen die men net zo goed de reden van de hele methode kan noemen, bijvoorbeeld dat de lezer geen ogenblik met rust gelaten wordt, voortdurend de verklaringen van de verteller erbij moet horen en als de juiste aannemen. Maar dat behoort tot het terrein van de imponderabilia, want het hangt van de lezer af in hoeverre hij de schrijver daarin zijn zin geeft, of juist niet, of soms wel soms niet.

Zonderling, deze anti-tonelist die verhalen arrangeert alsof het toneelstukken zijn. Gomperts heeft gelijk: Du Perron had veel weg van de acteur en bestrijdt in hem eerder de rivaal dan de vijand. En ook dat heeft met de orale achtergrond van zijn werk te maken. De ‘ongedwongen’ verteller, die zich identificeert met zijn hoofdfiguur en diens ‘waargebeurde’ ervaringen, heeft iets van een acteur, alleen: hij ‘speelt zichzelf’. Juist op dat punt staat de op het gestileerde vertellerschap teruggaande Franse ‘égotiste’, voor wie het hele bestaan een comédie is, aan de andere kant. Bij Léautaud, en bij iemand als Wilde, vindt men dan ook niets van deze bezwaren tegen toneelspelers. Zij zijn zelf acteurs, tot in hun dagelijkse gedrag. Om de kring te sluiten: de identificatie van de schrijver met de hoofdfiguur, door de lezer, is een gevolg van de met orale effecten werkende vertelstijl, en dat gevolg wordt wel degelijk beoogd door

de schrijver. Maar daarom staat hij er niet minder om te liegen dat de bladzijden zwart zien.

Vier maal experimenteren met de roman

De laatste jaren hoort men steeds meer de term ‘experimenteel’ gebruiken voor romans waarvan de vormgeving onconventioneel is. Het woord heeft blijkbaar sinds de algemene aanvaarding van de Vijftigers een aantrekkelijke klank gekregen. Maar de betekenis ervan blijft vaag. In een enkel geval wordt het waarschijnlijk alleen maar gebruikt omdat de schrijver behoort tot wat na 1950 enige tijd lang de Experimentele Beweging genoemd werd: Campert, Andreus. De term pretendeert in die gevallen niet een karakteristiek in te houden, maar is slechts een aanduiding van de generatie waartoe de schrijver behoort. Het zou, dunkt me, een heel karwei zijn, in *Denise* van Andreus of in *Het leven is verrukkuluk* van Campert meer experiment aan te tonen dan het gebruik van een paar woordgrapjes.

Met de vier in dit stuk besproken auteurs staat het anders: Nootebooms *De ridder is gestorven*, Polets *Breekwater*, Vinkenoogs *Hoogseizoen* en Raes' *De vadsige koningen* zijn allemaal boeken waarvan na drie bladzijden de onconventionele aanpak al opvalt. Het kan dus nuttig zijn, er een apart woord als ‘experimenteel’ voor te gebruiken, vooropgesteld dat zij inderdaad essentiële eigenschappen gemeen blijken te hebben, want anders kunnen wij net zo goed van ‘modern’ of ‘avantgardistisch’ blijven spreken - van die woorden weet tenminste iedereen dat zij alleen een sentimentswaarde hebben.

Ik zal dus in de eerste plaats trachten vast te stellen wat in de vier behandelde boeken als ‘experimenteel’ aangeduid kan worden, en zo dus ook in hoeverre deze term meer is dan een uitwijkhaven voor critici in nood. Op zich zelf is immers het feit dat een litterair werk in zijn vormgeving afwijkt van wat de lezer al kent, eerder regel dan uitzondering. Er zijn eigenlijk maar heel weinig romans die strikt volgens een conventioneel schema gebouwd zijn; *Max Havelaar*, *Een nagelaten bekentenis*, *Het land van herkomst*, zelfs een in schijn veel conventioneeler boek als *Van oude mensen de dingen die voorbijgaan*, - het zijn allemaal romans die de toenmalige lezer geschokt moeten hebben om de wijze waarop zij de als klassiek geldende regels van het ogenblik schonden.

Langs deze lijn redenerend kom ik bijna tot de conclusie dat het

begrip ‘experiment’ in de literatuur eigenlijk niet bestaat. Immers, ieder boek geeft in een unieke vorm een beeld van een daarvóór nog niet bestaande werkelijkheid. Om die werkelijkheid te scheppen, zal de schrijver altijd gebruik moeten maken van bepaalde kunstgrepen, oftewel moeten experimenteren. Toch is het duidelijk dat eerder *Max Havelaar* dan *De roos van Dekama* experimenteel genoemd kan worden, en dat, om voorbeelden binnen het oeuvre van één schrijver te geven, *Meneer Vissers hellevaart* minder conventioneel is dan *Het glinsterend pantser*, *De god Denkbaar* meer experimenteel dan *De donkere kamer van Damocles*. Ik noem juist deze gevallen om het misverstand te vermijden dat het hier zou gaan om *vormraffinement*: in beide gevallen, dat van Vestdijk zo goed als dat van Hermans, zou men moeilijk kunnen vaststellen welk boek knapper in elkaar gezet is, het ‘experimentele’ of het ‘conventionele’.

Het experimentele karakter van een boek zal het eerst zichtbaar, dus aantoonbaar, zijn in de *vorm*. Natuurlijk correspondeert met het technische experiment een onconventionele benadering van de werkelijkheid, dus een ‘experimentele inhoud’. Wanneer een experimentele roman niet meer blijkt te zijn dan een uittentreuren bekend verhaal waarvan de volgorde wat veranderd is, of dat in zes lettertypen gezet werd, dan is dat net zo'n geval als wanneer men van De Stier van Potter een modern schilderij zou willen maken door er een legpuzzel van te zagen en hem dan in het Stedelijk Museum op te hangen. Zo'n boek is niet zozeer: niet experimenteel, als wel: een slechte roman. Een boek waarvan de vormgeving, welke die ook is, er niet in de eerste plaats op gericht is, om een bepaalde (kijk op de) werkelijkheid op de lezer over te dragen, is mislukt; dat lijkt mij zelfs één van de weinige bruikbare criteria voor een toetsbare kritiek. Als de lezer zich gaat afvragen: wat moet die schrijver van mij, d.w.z. als hij de hem voorgelegde realiteit gaat weigeren, is hij al met lezen opgehouden, al gaan zijn ogen nog van links naar rechts over het papier. Voor hem is het boek mislukt. Zo ben ik bij het waarde-oordeel aangeland. Niet alleen wil ik nagaan wat in het geval van onze vier heren het begrip ‘experimenteel’ inhoudt, minstens zo belangrijk is de vraag, of hun experimenten reden van bestaan hebben, d.w.z. of de experimentele vorm bij ieder van hen functioneel is. Op dit punt is mijn artikel dus ook een polemiekt tegen het sentimentele, een positief waarde-oordeel inhoudende, gebruik van het woord experimenteel.

Laat ons als eerste Nootboom oproepen voor de keuring.

De ridder is gestorven

Eerst maar het verhaal. De ‘ik’ van deze geschiedenis beschikt over een nagelaten roman-manuscript van zijn vriend André Steenkamp, dat hij voor hem gaat afmaken. De lezer krijgt te zien hoe André zich vestigt op een Spaans eiland in een internationale artiestenkolonie. Na een paar dagen trekt hij in bij het meisje Clara (of Carla? want zo heet ze ook een paar keer...). Om Clara te verwerven moet André nog met een Spanjaard vechten, maar zelfs dit geestdriftige begin kan niet maken dat er een zegen op hun samenzijn rust. André is ziek, of wat onevenwichtig, dat wordt niet precies duidelijk; in ieder geval brengt hij de tijd bij Clara door met drinken, huilen en overgeven. Als de verhouding tot een crisis komt, wordt André naar het ziekenhuis geroepen, waar Cyril op sterven ligt. De jonge Hollander ontvlucht de eiland-gemeenschap dan, door als ‘Leichenbegleiter’ zijn oude vriend op diens laatste vlucht te vergezellen. Maar in Barcelona wordt hem ook dat te machtig: hij laat de kist ergens op het vliegveld achter, gaat de stad in en sterft zelf. Dat mag men tenminste opmaken uit het feit dat de ‘ik’ het kerkhof bezoekt waar André's graf moet zijn.

Wat in deze samenvatting ongezegd moest blijven, is dat de stijl van *De ridder is gestorven* nogal opvallend is. En, hoewel een onderzoek naar het element ‘experiment’ in het boek mijn doel is, kan ik deze stijl niet onbesproken laten; zolang niet bewezen is dat het om verschijnselen met een lokaal effect gaat, moeten wij rekening houden met de mogelijkheid dat de vertelwijze van fundamenteel belang is voor de opzet van het boek.

Wat het eerst opvalt in Nootbooms wijze van uitdrukken is de emfase. Wie het effect van een paar soneryltjes zo omschrijft: ‘De twee roze pillen zitten op zijn schouders en drukken hem tegen het bed’, is met niet weinig tevreden. Maar de vraag is of hij zijn doel niet voorbijschiet. ‘De angst die nu werkelijk nergens meer NIET is’, bereikt de enige persoon die een schrijver moet pakken, de lezer, nu net niet. Soms is het effect van Nootbooms stijlfiguren rondweg komisch: ‘het mongolenhoofd [van een pekinnees] ruikt aan zijn ziel’, lijkt op niets zozeer als op een poging om vieze woorden te vermijden. Niet minder lachwekkend is dit: ‘zo zie je een man lopen, zijn leven achter zich aanslepend in zijn bewerkte gezicht, zo ligt hij in een hoek van je bed.’ Het excuus dat men voor

de vrolijke keuken van Nootebooms stijl zou kunnen aanvoeren: niet hij maar Steenkamp debiteert al die onzin, lijkt mij voor de bona fide lezer onaanvaardbaar. Perslot is het Nooteboom die al die onnozelheden de moeite waard vond, en niet wij.

Even erg als de nadruk is bij deze auteur de remloze beeldspraak. Een voorbeeld: 'North die onmiddellijk zijn joods chinees slavisch gezicht volschildert met een grote woede.' Een gevolg van het willekeurig beeldenbakken is het uit de oven komen van misbaksels als dit: '[haar ogen zijn] zacht glooiende ballen van wit waarin woeste adertjes kolken, rood gletscherwater (dat moet verkleind, een walgelijk beeld) in het midden van het zachtzinnige wit ligt die groene steen, haar werkelijke oog - waarmee zij naar mij kijkt, NAAR MIJ KIJKT / haar kijken door de lopen van haar ogen naar mij afgeschoten en het kan mij niet schelen, schiet maar, kijk maar, ik sta erop, ik ben er!' Wie de beeldspraak in deze passage kan verwerken, moet een sterke maag hebben, of laat ons zeggen een sterk oog, dat kijkt, schiet en kolkt tegelijk. En passant wijs ik nog even op het Nooteboomse leesteken /, dat alleen zettters een reactie zal ontlokken, want voor andere lezers is het evident een overbodige nieuwigheid, een symbool van quasi-avantgardisme. Goed, *De ridder is gestorven* is beroerd geschreven, dat is duidelijk. Maar daar ging het Nooteboom niet om! Dat betreft allemaal maar de oppervlakte; kijk maar eens hoe het verhaal in elkaar zit!

Kijk eens hoe het in elkaar zit. De passage waarin een tocht over het eiland beschreven wordt, lijkt mij wat erg lang, ruim een kwart van het boek, maar alla, het was een belangrijke dag voor André. Wat dat gedonderjaag met Cyrils doodkist aan het eind te betekenen heeft, wordt niet duidelijk. En voordat het zo ver is, krijgen wij een sterfbed te verwerken waarvan de protagonist nog niet eens tot leven gekomen is. Van mij mag hij dood, maar waarom van Nooteboom? Omdat oude-mannen-sterfbedden in de mode zijn? Wie dit alles nog overkomelijk vindt, zal, vrees ik, toch grote moeite hebben met de verdediging, vanuit een compositorisch gezichtspunt, van het pretentieuze 'stierengevecht' dat de breukscène tussen Clara en André moet weergeven. Ik kan in ieder geval geen andere verklaring voor dit troebele gedoe vinden dan een behoefte bij de auteur om een aantal banaliteiten over het stierengevecht te spuien. Mij is dat dan te spaans.

Maar ook de compositie is geen heilige zaak. Bovendien moeten wij eerst nagaan wat Nooteboom wil bereiken, voordat wij kunnen

vaststellen of het hem lukt of niet.

Motto's plegen iets mee te delen over de bedoeling van de auteur. Het citaat, hoe modieus alweer, uit Gombrowicz dat Nooteboom voorin zijn boek heeft laten afdrukken, rept van een 'besoin du Nonachevé... de l'Imperfection... de l'Infériorité... de la Jeunesse...' Het helpt ons dus niet veel verder.

Maar er wordt in deze roman heel wat afgepraat over schrijven, 'het verbrandende schrijven' zoals Nooteboom het noemt, en vooral over het schrijven van *dit* boek. Wij kunnen vast wel iets opduiken waaruit blijkt wat de auteur met zijn experiment voor heeft gehad. 'Ergens tussen de verminkingen die hij zelf gemaakt had en tussen de vertekeningen die ik op hem schrijf moet ik zijn helderste schim terugvinden en die gekranst en gekust naar het land van de helden sturen, want dat WIL IK'. De hoofdletters zullen toch wel inhouden dat deze mededeling van groot belang is. Als men de aankoeksels van woorden er eerst weer afgekrabd heeft, blijft er zoiets over als: tussen alle onjuistheden van Steenkamp over zichzelf, en daarbovenop die van mij over hem, moet hij zelf terug te vinden zijn. Een schrijver op zoek naar zijn hoofdfiguur! En niet zomaar een hoofdfiguur, maar zelf weer een schrijver, die schrijft over een schrijver etc. Zegt Nooteboom het al niet op de eerste de beste bladzijde? 'Een eenvoudig principe, zoals de verpleegster op de Drostecacaobusjes, in haar hand houdt zij een busje, waarop een verpleegster, die in haar hand...' Lehmann heeft een vermakelijke spaak in dat eeuwig ronddraaiende wiel gestoken, door er op te wijzen dat het spelletje voor de meeste cacaobusjes niet opgaat. Maar zelfs als Nooteboom het juiste blikje in de hand heeft gehad, had hij dit verklarende grapje beter achterwege kunnen laten: de lezer die zoiets niet meteen weer vergeten is, voelt zich door deze leidraad eerder op een dwaalspoor gebracht dan geleid, als hij aan het eind van het boek gekomen is. De 'ik' schrijft over een schrijver, akkoord (en voor mijn part zegt men erbij: en Nooteboom schrijft weer over die ik), maar daarmee is het afgelopen. Want Steenkamp schrijft voor zover wij dat kunnen nagaan helemaal niet over een schrijver wiens boek hij afmaakt; hij komt zelfs, het wordt uitdrukkelijk meegedeeld, niet verder dan notities.

Nooteboom maakt het ons niet gemakkelijk, zijn bedoelingen te begrijpen. Doof voor wat hij zelf beweert, op de tenen om zijn beelden heen lopend, ssst tegen hem zeggend als hij te nadrukkelijk wordt, gaan wij op zoek naar het experiment dat er ondanks

alles misschien in zijn boek te ontdekken is. Wanneer de 'ik' voor de eerste keer van Steenkamp zegt: 'hij denkt', krijgen wij te horen: 'Dit was mijn eerste hij denkt. Geen lezer voelt de pijn als je dat opschrijft. Maar ik zal het ze inpeperen, ik kan echt niet straffeloos' etc. Wanneer men de hysterie eraf trekt, staat in zo'n zin zowat te lezen wat Nooteboom heeft willen doen: het probleem van de objectivering, dat voor de schrijver een continue aanwezigheid is, ook voor de lezer zichtbaar maken, door het binnen het verhaal te trekken. Vandaar die schrijver die schrijft over een schrijver (en waar die over schrijft doet er niet toe, dat Drostejuffrouwte hoeft ook helemaal niet op te gaan).

Door de gewone relatie schrijver-lezer-object te verbreken (in werkelijkheid of in schijn), kan een auteur zijn lezers dwingen, op een intensievere wijze deel te nemen aan de verhaalde werkelijkheid. Hij maakt hen als het ware medeplichtig aan wat hij zelf doet, door hun geheimen toe te vertrouwen. Dat is wat ook Nooteboom doet, of poogt te doen. Zo bijvoorbeeld op p. 28: 'Hoever ben ik met zijn portret, met het standbeeld dat ik voor hem wilde oprichten', en sterker nog tegen het einde: 'nu ik aan deze bladzijden toe ben is het plotseling alsof IK verantwoording zou moeten afleggen over zijn sterven'. Wanneer zijn kunstgreep geslaagd zou zijn geweest, zouden dergelijke wendingen aan een bestaand gevoel bij de lezer vorm gegeven hebben. Wat nu gebeurt, is, vrees ik, dat Nooteboom op zijn laatste uitroep geen ander antwoord krijgt dan: allicht, wie anders, ik soms?

Hoe komt het dat deze toch niet zo heel revolutionaire truc bij Nooteboom faalt? Afgezien van de al genoemde misère van zijn stijl, lijkt mij daarvoor één ding vooral beslissend: de materie is te onnozel om over te praten. Wanneer de ik van het boek constateert: 'een leven van niets', sluit de lezer zich daarbij van harte aan, en in tegenstelling blijkbaar tot de verteller begrijpt hij niet dat het enige zin had, Steenkamps boek te voltooien. Daardoor blijft er maar één verklaring over, om de zaak nog een beetje geloofwaardig te maken: de vriendschap die de 'ik' tot zijn monnikenwerk brengt, een vriendschap die dan even ambivalent had kunnen worden als het woord 'afmaken'. Maar ook die laatste kans heeft Nooteboom gemist: de relatie Steenkamp-ik is zorgvuldig uit het boek weggehouden.

'Waarom doe ik het?' vraagt Nooteboom al op de eerste bladzijde. Als alles gezegd is, vind ik dit verrassende antwoord op zijn vraag:

om eens lekker te vreten en te doen vreten. Alles wordt in dit boek verslonden: ‘hij propt zijn mond vol latijn’, ‘André eet het op, het eiland, het eiland’, ‘vol vraatzucht begint hij het meisje achterna te lopen’, ‘zwellende pastorales’, en het snoepje van de week: ‘[Pepe] volgde vraatzuchtig het schommelen van de kist’ (nl. de doodkist van Cyril). Wanneer men gedwongen wordt hele eilanden, meisjes, latijn en gevulde doodkisten te eten, is het begrijpelijk dat het op overgeven uitdraait.

Dat Nooteboom ons in de keuken heeft willen laten kijken waar dat allemaal klaar gemaakt werd, is eerder gerechtvaardigde kokstrots dan experimentalisme.

Breekwater

Ook Polet heeft expliciet de meest opvallende eigenschap van zijn verhaal in het boek zelf gesignaleerd: ‘zo eenvoudig is het dramatische gegeven, zo eenvoudig mogelijk. Een mens. Een mens die ouder wordt, sterft, herleeft, sterft - waarom? De rest mag schim blijven. De andere mensen, Merel, zijn vrouw, zijn dochter, Lokien, zij interesseren ons niet. Misschien komen ze toch nog - heel even - toe aan bestaan, maar dat danken zij dan de heer Godegeven. Zijn interesse wekt hen tot leven, niet de mijne.’ Vanuit dit citaat kan het hele boek besproken worden. Het geeft de intenties van de auteur weer, zo goed als de kern van zijn verhaal. Zelfs dat ‘waarom?’ zou ik willen overnemen.

Laat ik beginnen met de mogelijke antwoorden op die vraag te onderzoeken. Breekwater - de eerste tien pagina's heet hij Godegeven - is de hoofdpersoon, die men ziet rondlopen, in relatie komen tot zijn omgeving (zijn vrouw, zijn secretaresse Merel, de jonge dichter Lokien) en vooral: ouder worden. Hij sterft twee maal. Waarom? Als ik het goed begrijp, zijn dat geen werkelijke gebeurtenissen (Polet is hierin minder stoutmoedig dan de ouderwetse Huxley), maar dromen of fantasieën. Na de beschrijving van de ervaringen die volgen op zijn eerste dood, ten gevolge van een auto-ongeluk (‘de auto was op slag dood. De heer Breekwater ook’) begint namelijk het nieuwe hoofdstuk met: ‘De volgende morgen stond Breekwater verfrist en verjongd op, hoewel hij de tweede helft van de nacht in een onrustige slaap had doorgebracht’. Dit kan in ieder geval een verwijzing zijn naar een droomsituatie in het voorgaande.

Ik moet hier zo omslachtig over spreken, omdat Polet droom en

fantasie niet anders beschrijft dan de ‘werkelijkheid’. Dat is een kunstgreep die heel doeltreffend kan zijn, als hij overtuigend gehanteerd wordt.

Dat Breekwater over doodgaan droomt en fantaseert, is in dit drama van het ouder worden begrijpelijk. En dat zijn fantasieën als werkelijkheid beschreven worden, is tactisch volkomen verantwoord. De attentieve lezer wordt gedwongen tot een identificatie (altijd betrekkelijk natuurlijk) met de hoofdfiguur, althans met zijn belevingen. Ook in minder uitgebreide scènes gebruikt Polet dit middel om de lezer het perspectief van de hoofdpersoon op te leggen. Bijvoorbeeld als hij Godgegeven, zoals deze dan nog heet, langs de buitenmuur van zijn kantoorgebouw naar zijn kamer laat klimmen, zonder moeite, ‘want de heer Godgegeven bezat nog de jeugdige soepelheid van een glazenwasser of een beroepsdief. Op de vierde verdieping lag zijn kantoor; hij bereikte het in dezelfde tijd die hij nodig gehad zou hebben als wanneer hij met de lift was gegaan.’ Weer dus het ouder worden, hoofdthema van het verhaal, dat de bijzondere situatie schept: zo te zien is Godgegeven wel degelijk met de lift gegaan, maar fantaseert een jeugdiger optreden.

De kunstgreep om de lezer er niet expliciet over in te lichten of hij met realiteit of met gedachte belevenissen te doen heeft, wordt in de bovengenoemde gevallen efficiënt gehanteerd. Het verhaal wordt er overigens niet boeiender door. Men ziet al die krasse onnozelheden verbaasd gebeuren: de kantoormeneer die met zijn secretaresse naar bed wil maar niet meer mee kan, zijn gezanik, nachtenlang, met Lokien en diens kornuiten over allerlei puberproblemen. Merel heeft gelijk als zij zegt: ‘Weet je wel dat we het grootste clichépaar vormen dat er bestaat’. Clichés zijn nooit te verdedigen; op het gewicht van de problematiek alleen (‘ouder worden’ bijvoorbeeld) kan geen enkel boek drijven. Die belangrijke stof dient zichtbaar gemaakt te worden aan de hand van een geïndividualiseerd geval, dat alleen maar door zijn unieke karakter dramatisch kan worden en juist daardoor weer een bepaalde ‘algemene geldigheid’ krijgt. Wanneer een schrijver zijn hoofdpersoon laat zeggen: ‘Ik behoor nu eenmaal tot de miljoenen die alle romanschrijvers tot wanhoop brengen’, zou men hem willen toevoegen: neem een ander. Het kan wel zijn dat er heel wat van zulke mensen bestaan als in *Breekwater* rondlopen, maar daarom hoeven ze ons nog niet te interesseren. Er nog een paar van papier

aan toevoegen, zonder andere rechtvaardiging dan dat hun situatie dramatisch is, komt op hetzelfde neer als een slechte toneelspeler aanvaarden omdat hij een rol speelt die een ander goed zou kunnen brengen.

Goed, dat is mijn, beperkte, standpunt. Ik zal dus weer verder gaan, om Polet te beoordelen op wat hij zelf wilde bereiken, en niet op wat ik hem zou willen laten doen.

Overbewust als hij is van de situatie van het schrijven, lijkt Polet mij toch merkwaardig onbewust van wat daar zoal uit voortvloeit. Zo realiseert hij zich helemaal niet, dat scherp insnijdende gebeurtenissen als het twee maal dood gaan van de protagonist (al of niet in dromen), het verhaal structureren op een wijze die vèrgaande consequenties heeft. Er ontstaat namelijk een driedeling, of Polet dat nu wil of niet, maar de delen onderscheiden zich onderling hoegenaamd niet. De lezer zit met een in drieën gesneden boek, waar hij geen leven meer in krijgen kan, want een roman is geen worm.

Erger nog is de fout, die men ook bij Nooteboom kan aantreffen, maar die in *Breekwater* funester is: het verschuiven van het perspectief zonder dat dit door de omstandigheden verantwoord wordt, en zelfs tegen de reeds geschapen situatie in. De lezer volgt - hij moet wel - de aanwijzingen die de schrijver hem geeft bij het opbouwen van de romanwerkelijkheid. Als een zó opvallende kunstgreep uitgehaald wordt als het op één lijn stellen van fantasie (van één figuur) en werkelijkheid (van alle figuren), heeft dat onvermijdelijke consequenties. De lezer ervaart de fantasie-scène eerst als niet helemaal begrijpelijk, en verwerkt hem dan door het perspectief van de fantaserende figuur over te nemen. Nadat in *Breekwater* verschillende malen een situatie is getekend die men alleen in het geheel kan incorporeren door de optiek van de hoofdpersoon te delen, gaat men *alles* van diens standpunt uit zien. Juist omdat fantasie- en werkelijkheids-passages niet expliciet gescheiden worden, is het niet zo dat men gewoon eens één keer de zaak vanuit Breekwater ziet, maar men wordt gedwongen, het hele boek te ervaren als vanuit dat ene centrum beleefd. Anders zouden immers de eerste dood van Breekwater, en vooral zijn ervaringen nadien, net zo goed beschouwd kunnen worden als de droom van een van de andere figuren! Polet is zich van dit eenzijdige perspectief zelf bewust geweest, gezien het citaat waar ik mijn bespreking van *Breekwater* mee begon.

Eén ding mag dus *niet* gebeuren in het boek, wil de schrijver niet de stoel onder zichzelf wegtrekken: dat iets, wat dan ook, beleefd wordt vanuit een andere figuur. Immers, de inpasbaarheid van de fantasie-scènes is afhankelijk van het rigoureuze handhaven van de illusie dat alles vanuit Breekwater-perspectief ondergaan wordt. De schrijver doorbreekt deze door hemzelf geschapen situatie echter door bepaalde scènes te laten zien met de ogen van Merel en Lokien. In het laatste geval is hij dunkt mij verleid door zijn behoefte, een foefje à la Robbe-Grillet in te voegen, een modekwestie dus; daar wordt namelijk een gebeurtenis vanuit Lokien beschreven, die tevoren al door Breekwater beleefd was. In *dit* boek had dat op zich zelf aardige trucje nu juist *niet* toegepast mogen worden.

De aanpak (goed of slecht uitgevoerd) van een verhaal waarin fantasie en werkelijkheid ononderscheiden dooreengeweven zijn, verklaart een aantal op het eerste oog onduidelijke trekken van *Breekwater*. Maar niet alles. Wanneer een figuur zegt: 'Dit is geloof ik de eerste maal dat het in het boek geregend heeft', en dan tot antwoord krijgt: 'Ik weet het echt niet, ik zou het moeten nalezen', wijst dat er op dat er nog iets anders aan de hand is, iets dergelijks als bij Nooteboom wanneer die schrijft dat Steenkamp 'niet noodzakelijk de hoofdpersoon van een roman is, of van deze roman'. De roman-werkelijkheid wordt gerelativeerd (met het doel, mag men aannemen, om haar juist te intensifiëren), en in dit geval gebeurt dat dan door de figuren zich bewust te laten worden dat zij romanfiguren zijn, en door die distantie als het ware een bestaan buiten het verhaal om te geven. Daarop wijst ook een uitspraak als: 'Hij [Godgegeven-Breekwater] is niet geschapen, althans niet door mij, maar hij heeft bestaan, 59 jaar lang' etc. Dit lijkt niet een theoretische uitspraak à la Nijhoff, maar meer een tactische: evenals Nooteboom haalt Polet het objectiveringsproces zijn boek in.

Dat is onmiskenbaar het geval bij de naamsverandering van Godgegeven in Breekwater. Als dat niet inhoudt, dat de romanfiguur op dat moment zó ver opgebouwd is (dus een objectief bestaan is gaan leiden), dat hij losgemaakt kan worden van zijn aanleiding (de naam Godgegeven zal daar wel mee te maken hebben), begrijp ik niet wat er aan de hand zou moeten zijn. Breekwater wordt op dat moment pas echt geboren. Ook *zijn* naam zal daar wel heen verwijzen; mij doet dat breken van het water tenminste denken aan een geboorte.

Ik zie dus de naamsverandering als een soortgelijke wending als Nootebooms pijn om het hij-zeggen. En precies als bij zijn hantering van het persoonlijk perspectief, geloof ik dat Polet ook op dit punt de consequenties van zijn eigen tactiek niet overzien heeft. Ik kan niet verklaren waarom Merel al Merel heet als Breekwater nog als Godgegeven rond moet lopen. Hij had de jongedame beter later kunnen laten optreden. Nu is zij al aan roman-objectiviteit toe, als de baas nog niet zo ver is.

Los van deze ‘grote’ experimenten (perspectief-beperking en expliciete objectivering), staat *Breekwater* nog vol met kleintjes, maar ik had ze graag gemist. Wanneer beschreven wordt op hoeveel centimeter afstand de meubels in het huis van de hoofdpersoon staan, lijkt dat (alweer) een Robbe-Grillet imitatie, maar bij Polet is het zonder zin. Hooguit prikkelt die precisie de lezer tot het maken van een situatie-tekening, en daar blijken al die maten dan toch weer onvoldoende voor te zijn. Uit de rest van het boek blijkt trouwens dat visuele exactheid misschien een programmapunt voor Polet is, maar dat hij er geen aanleg voor heeft. Ik wil tenminste wel eens zien hoe men zoiets zou kunnen uitvoeren: ‘Maar Breekwater legde onmiddellijk zijn hand voor haar ogen; zijn andere luchtig op haar onderbuik, het topje van de middelvinger naar achteren gebogen, voerde hij haar naar de divan.’ Dat alles dus met een omgeknakte vingertop, nog wel wat anders dan een opponeerbare duim! Evenzeer onvoorstelbaar lijkt mij een plant met ‘tamelijk lange stengels waarvan de segmenten met lichte hoeken aan elkaar zaten zonder dat de stelen van hun oorspronkelijke groeirichting afweken’.

Stijlbloempjes kan men trouwens in vele soorten in Polets boeken aantreffen. Behalve kwasi-diepzinnigheden als ‘zijn levensavond had met hem het café verlaten’, treft men kortsluitingen aan van dit type: ‘zij beboterde haar witte kadetje alsof het de billen waren van een man’ (een meisje met vreemde gewoonten blijkbaar), en onbegrijpelijke mededelingen als: ‘toen de ijsschotsen als blote billen [alweer!] op de sloten lagen’, naast sentimentaliteiten van dit soort: ‘de bomen hadden hun kolbertjasjes uitgetrokken en stonden in hemdsmouwen te praten’. Dit doet allemaal wel erg denken aan de beeldsprakigheid van Nooteboom, al is diens hysterie vervangen door gesimuleerde diepzinnigheid.

Het laatste komt vooral uit in de gesprekken van Breekwater met Lokien en zijn vrienden. De wichtigmachende banaliteiten fluiten

ons daar om de oren. Met het oog daarop mag de lezer blij zijn, dat die conversaties op geregelde tijden overgaan in losse flarden, al moet men litterair toch wel reserves uitspreken tegenover een zo onnozel procédé. Hoofdstuk XIII bestaat uit niets anders dan een paar woorden puntjes een paar woorden puntjes. Het vult, maar de consument had meer of minder willen hebben.

Polet stelt zich vaak tevreden met dit soort trucjes. Daardoor lijdt zijn boek aan een huidziekte waar de lezers van gaan krabben. Niemand kan het zich meer permitteren, vervreemding op een zo afgezaagde wijze uit te drukken als in deze zinnen: 'Dit duurde eeuwigheden. Toen, na drie minuten...', en: 'al jaren (1 nacht)', - maar nee, excuus, dit laatste voorbeeld is uit *De ridder is gestorven*. Dit soort fabrikanten van plastic artikelen komt blijkbaar al gauw op dezelfde vondstjes.

Hoogseizoen

Na *De ridder is gestorven* van Nootboom en *Breekwater* van Polet, maar vooral na *Wij helden* van Vinkenoog, is *Hoogseizoen* van Vinkenoog gemakkelijk een meesterwerk. Het sluit aan bij *Zolang te water*, in toon en vormgeving, en is niet beter of slechter. Vinkenoogs debuut was een bij gedeelten treffend boek.

Vinkenoog werkt zijn welgezinde lezers tegen in hun sympathie door de haastige luiheid waarmee hij blijkbaar schrijft. Zijn tweede boek werd daar helemaal door verknoeid, de andere twee voor een deel. Natuurlijk kan men met een handomdraaien bewijzen dat die haastigheid functioneel is, zodat zij niet tegen de auteur uitgespeeld mag worden, maar als zij zich onder meer ontpopt als gruwelijke slordigheid van stijl, zie ik die functie niet zo goed meer. Men kan in een verhaal een ademloos levenstempo suggereren, zonder nu meteen zijn manuscripten ongecorrigeerd naar de drukker te sturen.

Een ander bezwaar tegen Vinkenoogs manier van schrijven, is de oppervlakkigheid waarmee hij doorgaans mensen tekent die toch in zijn boek een belangrijke rol spelen. Vele critici hebben die oppervlakkigheid geweten aan het milieu waarin *Hoogseizoen* speelt, en aan het schablone-karakter van de situatie. Dat lijkt mij niet voldoende; de belangwekkendheid van een boek staat of valt niet met de kring waarin het verhaal gesitueerd wordt. Een Jan Campert heeft met *Slordig beheer* niet meer dan een anecdotisch boekje geschreven, Nescio echter vertelt over een precies even beperkte

kring van mensen die niet noodzakelijk belangwekkender zijn, en toch zijn zijn verhalen allesbehalve oppervlakkig. De overschatting van het belang of niet-belang van een bepaald milieu, lijkt mij van gelijke orde als de gedachte dat een ‘groot’ probleem een boek waardevol maakt. Het is de schrijver zelf die zijn figuren banaal maakt of niet en daarbij is alleen de mate van individualisering doorslaggevend.

(Het standpunt dat *Hoogseizoen* verwerpelijk is, omdat het een groep beschrijft die aan de zelfkant van de maatschappij leeft, behoeft alleen als curiositeit vermeld te worden. Het is van hetzelfde intelligentie-peil als de bewering dat Vinkenoog zo'n slechte invloed uitoefende op het Plein - maatschappelijke maniakken stellen altijd een schrijver verantwoordelijk voor de zaken die hij beschrijft - en evenzeer te kwader trouw als het ochtendblad De Telegraaf, dat bij de zaak van ene Bart H. meteen maar de schrijver Simon V. betrokken wist.)

Ondertussen, *Hoogseizoen* wordt ook niet *goed* door de materie alleen. Als Vinkenoog niets anders gedaan had dan de buitenkant van een bepaald milieu tekenen, was zijn boek een geschreven Amsterdam by Night, meer niet. En jammer genoeg is dat inderdaad het geval voor hele stukken van het verhaal. Hoeveel kansen daarmee gemist zijn, blijkt op de plaatsen waar wij een figuur werkelijk als tragisch, d.w.z. meer dan anecdotisch, ervaren. Het verhaal van Theun, die door de politie afgerost wordt zonder dat iemand daar iets tegen kan doen, en de beschrijving van de ethersnuiver Klaas, zijn niet alleen op zich zelf ontroerende passages: zij brengen onmiddellijk reliëf in de hele situatie en geven een gezicht aan mensen die tot dat moment met gipsen maskers door het boek liepen. Elize bv. wordt in haar reacties op Klaas plotseling zichtbaar. Als Vinkenoog zijn hele boek zo geschreven had...

De anecdotische oppervlakkigheid doet grote schade aan *Hoogseizoen*, maar men kan het boek er niet mee afdoen. Vinkenoogs doel is duidelijk een ander geweest dan een groep mensen tekenen; eigenlijk gaat het hem om maar één figuur: Simon. De anderen staan er als ervaringen van de hoofdfiguur, als het decor waartegen zich zijn persoonlijk drama afspeelt. En dat drama wordt expliciet en herhaaldelijk aangegeven als: het zoeken naar een identiteit. Steeds weer wordt beschreven hoe Simon bij het wakkerschrikken vraagt: ‘Hoe heet ik? Waar ben ik?’ Op die vraag komt geen werkelijk antwoord. Simon blijft ongeboren, of liever wordt steeds

opnieuw geboren, ‘bestaat’, maar alleen in een voortdurende status nascendi. Ook de lezer krijgt een rol toebedeeld, die van vroedvrouw zou men kunnen zeggen: ‘Wacht op mij. Laat mij niet ontkomen. Heet mij welkom. Doe mij open’, zo eindigt het boek. *Hoogseizoen* is dus een boek over iemand die, letterlijk, op zoek is naar zijn identiteit (De Wispelaere schreef hier een boeiend stuk over in De Vlaamse Gids, van juli 1962). Men heeft het gevoel dat in ieder hoofdstuk opnieuw Simon de ogen opslaat, nerveus rondkijkt naar mensen die hem zijn eigen identiteit voelbaar kunnen maken (het lange deel I), of terugdenkt aan vroegere ervaringen (deel II) waar zijn identiteit in te vinden moet zijn. Vandaar titels als (*Wie ik ben*) en (*Wie ik was*). Het lukt hem niet, hij heeft iets anders nodig, en zoals hij zoekt bij zijn omgeving, kijkt hij als het ware door de bladzijden heen naar de lezer, die hem moet helpen ‘geboren te worden’.

Het bijzondere van *Hoogseizoen* is dus, dat de hoofdfiguur vanuit het boek contact opneemt met de lezer. Wij zijn er wel aan gewend, allang zelfs, dat schrijvers tussenbeide komen en ons rechtstreeks mededelingen doen over de hoofdfiguur, maar dat de romanheld zelf, als *figuur*, en niet als illusie van werkelijkheid, die relatie tot stand brengt, is een vrij krasse doorbreking van de vertrouwde romansituatie.

Natuurlijk is er nog meer aan de hand. De naamsgelijkheid van schrijver en hoofdfiguur, wijst er op dat niet alleen de roman-Simon zoekt naar zijn identiteit, maar dat, door het schrijven van het verhaal juist, ook Simon-de-schrijver zijn identiteit probeert te achterhalen. Daarmee wordt het boek geen autobiografie (andere figuren blijven daarvoor te onbekend en de weergave van de eigen ervaringen is tezeer door het toeval bepaald), maar, als roman, is het weer een ervaring van de auteur waar hij in te vinden moet zijn. En ook hierin krijgt de lezer een taak, al wordt die hem onmiddellijk weer afgenomen: ‘ik denk de lezer vooruit. Ik schrijf niet meer wat ik schrijf, maar lees wat u leest. Daarmee zou ik geen genoegen nemen, want er staat niet wat u leest’ etc. en: ‘het kan me niet meer schelen, wat u bijvoorbeeld (ja, u) er van denkt.’ In een dergelijke passage hoeft men niet uit te maken of het Simon I of Simon II is die spreekt, - het is de een in de ander, en ook de rol van de lezer is een tweevoudige.

De opzet van *Hoogseizoen* wijst erop, dat voor Vinkenoog het schrijven van uitermate groot belang is. De uitvoering ervan doet

daar echter weer aan twijfelen. De emphatische maar machteloze uitroep tegen het eind van het boek: 'Ik componeer maar niet zó. Nee, dat kan niet. Of het belangrijk is? Enorm!' leest men niet als een weergave van het altijd tekort schietende schrijven, maar als een poging om de lezer door bluf te overtuigen van iets dat niet beweerd mag worden maar een lezerservaring behoort te zijn.

De vadsige koningen

De vraag in welk opzicht het boek van Raes experimenteel is, kan gemakkelijk beantwoord worden: de lezer wordt rigoureuus op het 'standpunt' van de hoofdpersoon geplaatst. Alle gebeurtenissen worden vanuit deze Herman beschreven. Daardoor wordt pas na enige tijd duidelijk wat zich in werkelijkheid afspeelt, en wat in fantasie en herinnering. Op het eerste oog doet *De vadsige koningen* zich aan de lezer voor als een stroom van anecdoten, gesprekken, kranteberichten, huiselijke gebeurtenissen en gedachtespinsels, waaraan één ding onmiddellijk opvalt: de preoccupatie met de dood. Dit mengelmoes van fragmenten wordt ingeleid met de woorden: 'Zoals dit dikwijls gebeurt, ben ik van iets wakker geworden. Duidelijk heb ik in mijn slaap het blazen van een zeeschip gehoord. Het moet zeer luid geweest zijn, want tenslotte kan men de hele dag door vanuit de richting van de haven, stoom-fluiten horen. Zelfs boven op het laken is het klam-warm. Deborah heeft vergeten het laken uit te kloppen deze morgen, want de zandkorreltjes die er van eergisteren toen wij naar zee zijn geweest, nog inliggen, kleven aan mijn rug [...] Het is half twaalf, merk ik.' Het slot van het boek luidt als volgt: 'Het is drie uur [...] De zandkorreltjes die Deborah er heeft vergeten uitkloppen en die nog in bed liggen van de nacht nadat wij naar zee zijn geweest, prikken en kleven aan mijn rug. Op de nationale baan nummer 1, Europa nr. 3 welke niet ver van onze straat loopt, hoor ik een snelle eenzame wagen. Wat is de lucht zwoel. En dat reeds dagenlang. Misschien zal het gaan regenen. Dagenlang regenen. Tot de zon weer doorbreekt en een tijdje schijnt.' Men mag aannemen dat het hele boek dus een verslag is van wat er in enkele uren van slapeloosheid gebeurt, en vooral: door Herman gedacht wordt.

Er zijn aanwijzingen in het boek dat het niet om één nacht gaat maar om verschillende, met tussenliggende dag(en). Dat is natuurlijk van weinig belang. De tijdsaanduidingen, die overvloedig zijn, maken nooit exact duidelijk of het om herinneringsfeiten gaat, dan

wel om de horlogetijd van de slapeloze Herman: ‘iets grijpt plaats in je, en de eigen tijd, waarin je bezig bent te leven, is opgelost, verdwenen’. Omdat de lezer de optiek van Herman moet delen, wordt hem ook deze onvastheid van de tijds categorieën opgelegd. Het karakter van (hoofdzakelijk) *gedachte* werkelijkheid, verklaart ook de kaleidoscopische structuur van het boek, zijn experimentele vorm dus. De ‘klassieke’ roman kenmerkt zich over het algemeen door een lineaire ontwikkeling van de gebeurtenissen: de ervaringen van één of meer personen worden omschreven in een zich ontwikkelende reeks van relaties tot anderen of tot een centraal gegeven. Het eind zal altijd ergens anders liggen dan het begin, verderop langs een logische, of soms zelfs chronologische, lijn. In de roman van Raes echter is geen ontwikkeling, dat wordt alleen al bewezen door het vrijwel identieke begin en einde. Het verhaal is als het ware cirkelvormig van structuur.

Een cirkel heeft een middelpunt. In *De vadsige koningen* wordt weliswaar verteld over de relatie van Herman tot zijn omgeving (in haarscherpe vignetten worden bijvoorbeeld zijn vrienden getekend), maar dat is bijzaak. Het gaat om een permanente confrontatie van al deze mensen, en dus van Herman, met één centraal probleem: de dood. Dat kan men het middelpunt noemen waar deze cirkel omheen getrokken is. Alle feiten, alle gedachten, wijzen naar dat ene centrum. Vandaar die geobsedeerde terugkeer van gruwel-anecdotes, doodwensen, verkeersongelukken etc. Dat dit alles door het hoofd van Herman gaat gedurende één of meer slapeloze nachten, versterkt het waarschijnlijkheidskarakter; men kan zich moeilijk een conventionele roman indenken, die zich zo monomaan met hetzelfde gegeven bezig zou houden, zonder onwaarschijnlijk te worden. En met die kernsituatie* van tijdens-een-slapeloze-nacht-gedacht hangt weer rechtstreeks de bouw van het boek samen. Wat zich op het eerste gezicht als chaos voordoet, blijkt een nauwgezette constructie te zijn, waarvan het experimentele voorkomen tot in details door de kernsituatie wordt bepaald. Zoals ieder detail van de inhoud naar dood en doodsangst verwijst,

* 82: Later, vooral in het hiervoor afgedrukte maar in werkelijkheid na dit essay geschreven opstel ‘Analyse en oordeel’, ben ik de term ‘alsof-kader’ gaan gebruiken voor wat hier ‘kernsituatie’ genoemd wordt. De term ‘kernsituatie’ heb ik daarbij gereserveerd voor bijzondere relaties tussen personages, of voor een (voor de interpreter) beslissend (repetent) aspect van het gedrag van de hoofdfiguur, dus bv. ‘Ina Damman-motief’ of ‘vader/dood-complex’ bij Vestdijk.

zo wordt de vorm geheel geconditioneerd door wat binnen de eenmaal aangenomen situatie mogelijk en onmogelijk is.

Bij een boek van dit type, is het grootste probleem voor de schrijver, hoe de losse schakels van het verhaal aan elkaar gekoppeld moeten worden.

De meest voor de hand liggende methode om verband aan te brengen is die van de directe associatie. Raes past deze herhaaldelijk toe, zowel in de vorm van flashbacks, als door betekenis-parallellie en wordecho (bijvoorbeeld als Herman een vlieg doodslaat met een krant en dan denkt: 'Over de dood staat er weer veel in de krant'). Met dergelijke middelen wordt een verband aangebracht tussen gescheiden passages. Soms echter is het eerder noodzakelijk dat een fragment geïsoleerd wordt van wat er voor en na komt. Dat gebeurt doorgaans door een verrassende wending in de laatste zin. Als Herman's vader een verhaal heeft verteld over een flink jongetje dat niet bang was, wordt de alinea afgesloten met de veelzeggende conclusie van Herman: 'Ik heb nooit anders dan angst gehad'. Impliciet wordt in zo'n notitie bovendien de verhouding van Herman tot zijn vader getekend.

Soms ook wordt een groep anecdotes of flashbacks aaneengebonden door zo'n slotzin. In het begin van het boek is daarvan een frappant voorbeeld te vinden in de cyclus herinneringen die aaneengekoppeld worden door de eindzin, steeds herhaald, 'Een dode neger (c.q. tram, verhangene aan een koord) is een voorwerp'. Niet omdat er iets bijzonders aan is, maar omdat het kort is, schrijf ik hier een fragment af waarin de abrupte verteltrant van Raes in dergelijke passages, en de wijze waarop hij de conclusie aan de lezer overlaat, duidelijk tot uitdrukking komt:

'Tijdens een betoging van werklozen te Colombo: 3000 werklozen trokken naar het ministerie van voedselvoorziening om vast werk te vragen. Maar de politie daagde op om hen uiteen te drijven. Toen de verwarde betogers het verkeer begonnen te belemmeren, chargeerde de politie met haar knuppels. Drieëndertig personen werden tijdens de betoging doodgeslagen en meer dan tweehonderd moesten in het ziekenhuis worden opgenomen. Weest goed jegens de dieren.'

Het is onmogelijk, tot in details te laten zien hoe geraffineerd het hele boek in elkaar zit. Zelden holt de stroom, bijna voortdurend blijft de lezer in spanning de gebeurtenissen volgen. Schokwerking en het opvangen van de schokken worden zo precies gedoseerd dat

de uitzonderlijke vormgeving van het verhaal de hoofdinhoud volledig ondersteunt.

Wat heeft al dit gehakketak over vier romans ons tenslotte geleerd over het experiment en de waarde ervan?

Iedere taalsituatie, van de simpelste tot de gecompliceerdste, bestaat uit een driehoeksverhouding: een 'ik' die een 'jij' mededelingen doet over een 'hij' (of een 'zij' of een 'het'). Dit geldt ook voor de roman, waar de 'ik' de schrijver is, de 'jij' de lezer, en de mededelingen het verhaal. Hoe meer ervaring wij als lezer krijgen, hoe gemakkelijker een schrijver het heeft, om ons de rol van 'jij' te laten accepteren, maar ook: hoe minder wij geneigd zijn onze post van toeschouwer-bij-afpraak te verlaten. Een schrijver echter zal steeds streven naar een zo sterk mogelijke werkelijkheids-suggestie. Het signalement van een auteur komt neer op de beschrijving van de verleidingsmiddelen die hij gebruikt om de lezer van de werkelijkheid van zijn verhaal te overtuigen.

Er zijn een aantal middelen om dat doel te bereiken, die alle schrijvers van een bepaalde periode ter beschikking staan. Zij zijn niet altijd taalkundig van aard; bovendien zijn zij voortdurend voor uitbreiding vatbaar. Men kan zich bv. voorstellen dat in 1964 een Nederlands auteur een 'dagboek' publiceert, waaruit na een zin als 'hier is een pagina uitgescheurd', inderdaad een bladzijde ontbreekt, liefst met een achtergebleven restantje. In 1864 zou dat trucje nog niet zo goed denkbaar zijn geweest. Wel kon een voorgewende 'noot van de zetter' opgenomen worden (Multatuli).

Naast deze algemene middelen, heeft iedere auteur zijn eigen trucs; doorgaans zullen die wel met zijn taalgebruik samenhangen. Zij kunnen extreem van aard zijn, maar toch slechts lokaal werkzaam. Van experimenten zou ik in dergelijke gevallen nog niet willen spreken. Dat woord kan men beter reserveren voor die gevallen, waarin ingegrepen wordt in de bij de klassieke roman streng gehandhaafde ik-jij-hij situatie. Ieder verhaal dat een verschuiving binnen die driehoek vertoont, zou ik 'experimenteel' willen noemen. Het is een uitdaging van de schrijver aan de lezer, maar de proefneming mislukt als deze het spel niet mee wil spelen omdat hij de roman-situatie weigert te onderkennen.

Zo is het gefingeerde dagboek 'experimenteel' omdat daarin schijnbaar de 'jij' opgeheven is. Schijnbaar, want natuurlijk blijft ook voor een experimentele roman gelden dat hij bestaat uit mede-

delingen over een ‘het’, door een ‘ik’, gericht tot een ‘jij’. Het experiment betreft dus de door de auteur gepretendeerde toestand, niet de werkelijke die onveranderlijk gebaseerd is op het grondschema van alle taaluitingen.

Men zou kunnen tegenwerpen, dat mijn omschrijving van het begrip ‘experimenteel’ te beperkt is; dat bijvoorbeeld een krasse wijziging in de tijdsbeleving ook een experimenteel boek kan opleveren. Ik zie echter niet in hoe dat zou kunnen gebeuren zonder dat ook de driehoeks-situatie van karakter verandert. Een ingrijpende operatie *moet* in de basis-taalsituatie zichtbaar zijn. De monologue intérieur bijvoorbeeld, een van de bekendste experimenten in de twintigste-eeuwse literatuur, openbaart zich doorgaans als een negeren van de kloktijd of van ruimtelijke beperkingen, maar wie het procédé technisch wil omschrijven zal moeten beginnen met de constatering dat het bestaat uit het feit dat de lezer (jij) zich de optiek van een figuur (hij) laat opdringen. Weigert de lezer, of ziet hij niet wat er gebeurt, dan bestaat de romanwerkelijkheid niet voor hem (hij ‘begrijpt’ het boek niet). Het experiment is dan mislukt, althans voor die bepaalde lezer. De vraag of een boek experimenteel genoemd kan worden, is door deze norm losgemaakt van een toevallige mode; voor ieder afzonderlijk geval kan een antwoord bovendien zonder veel moeite gegeven worden. Ook voor een kwaliteitsoordeel kan deze toetsing materiaal opleveren. Tussen de vele aantoonbare punten waarop een boek mislukken kan, is onfunctionele vormgeving er één. Onfunctioneel is het experiment dat weliswaar ingrijpt in de ik-jij-het verhouding, maar dat dit doet zonder dat de bijzondere aard van de ‘het’ zulks vereist.

Bij Polet, wij hebben het gezien, is sprake van twee experimenten over elkaar heen. De eerste betreft de relatie van de lezer tot de hoofdfiguur (*jij* tot *hij*, of desnoods *het*). De lezer krijgt niet de normale rol van toeschouwer opgelegd, maar deelt de optiek van de hoofdpersoon. Ook in de conventionele roman is dat mogelijk, maar dan wordt het met bepaalde stijlmiddelen expliciet aangekondigd, en het geldt doorgaans slechts tijdelijk. Dit experiment is bij Polet functioneel toegepast: de kernsituatie (het ouder worden van een zestiger) wordt door de lezer scherper ervaren doordat hij zonder waarschuwing de dingen met de ogen van hoofdfiguur ziet. Het is jammer dat Polet dit geslaagde experiment doorbreekt zonder dat dit door het verhaal gerechtvaardigd wordt, maar

daardoor wordt het op zich zelf nog niet in zijn waarde aangetast. Anders is het gesteld met het tweede experiment in *Breekwater*: Polet heeft ook het objectiverings-proces in zijn boek willen binnenhalen, d.w.z. de 'ik' is zijn boek ingetrokken, terwijl elders de 'hij' er juist uitwandelt. Dit stuivertje verwisselen van 'ik' en 'hij' is in de mode, in alle landen. Het betekent hoofdzakelijk dat de notities die vroeger in aparte essays gepubliceerd werden (Elsschot over *Kaas* bv.) nu door het verhaal zelf heen gewerkt zijn. Het effect daarvan kan zijn dat de romanwerkelijkheid versterkt wordt of juist gerelativeerd. Bij Polet echter is van een inwerking op het eigenlijke verhaal niets te bespeuren. Het beschrijven van hoe een romanfiguur geleidelijk begint te bestaan, is een toegift, die bij *ieder* verhaal mogelijk was geweest. De bijzondere aard van Polet's kernsituatie vereist deze ingreep helemaal niet. Het is kortom een mislukt (of als men wil overbodig) experiment, omdat het zicht op de werkelijkheid van het verhaal er niet door verhelderd wordt, maar eerder belemmerd.

Ook Nooteboom haalt het proces van objectivering binnen het boek, maar bij hem is er meer reden voor: hij schrijft over een schrijver (voor het gemak stel ik de verteller en Nooteboom even gelijk). De objectivering is daarbij een essentieel probleem. Maar mag men *De ridder is gestorven* experimenteel noemen? Als men nagaat wat er in de termen van de driehoekssituatie eigenlijk aan de hand is, krijgt men een tamelijk eenvoudig resultaat: de 'het' bestaat op zich zelf weer uit een ik-jij-het driehoek. Dat is alles. De conclusie hieruit is dus dat het boek in de grond conventioneel is, en zich alleen als experimenteel voordoet in losse notities die de gang van het verhaal niet werkelijk beïnvloeden. Een terzijde als 'Dit was mijn eerste hij denkt', had net zo goed aan de lezer overgelaten kunnen worden, welbeschouwd.

Er is uiteraard niets tegen dat Nooteboom een conventioneel boek heeft geschreven. Alleen krijgt het door zijdelingse mededelingen als die over de omineuze chocolade-verpleegster verdacht veel van een schijn-experiment.

Bij Vinkenoog kan men weer van een dubbel experiment spreken, maar nu niet van het ene bovenop het andere, maar van twee nauw samenhangende. In de eerste plaats wordt een relatie tot stand gebracht tussen jij en hij, lezer en hoofdfiguur, waarbij het bijzondere is dat het contact van de *hij* uitgaat. Dit gebeurt niet in de 19de-eeuwse vorm, waarbij de protagonist zich in een tirade tot

de lezer wendt, maar meer in overeenstemming met de wijze waarop de Vijftigers hun poëzie schreven: de hoofdfiguur heeft de lezer nodig om tot leven te komen. In zekere zin is dat de gewone taak van die lezer, maar hier is de hoofdfiguur werkelijk gedeeltelijk onaf, ongevormd gelaten. Daardoor wordt de rol van de lezer op een onverwachte manier beklemtoond. Hij wordt als het ware medeschrijver en raakt zo meer betrokken bij het verhaal (doel van ieder experiment). De kunstgreep wordt bovendien geconditioneerd door de inhoud van het verhaal: het zoeken door de hoofdpersoon naar een identiteit, die hij tenslotte van de lezer moet krijgen.

Het tweede experiment (direct verband tussen ik en hij, Simon Vinkenoog en zijn hoofdpersoon) versterkt de werking van het eerste, doordat het een dubbele bodem aan het boek geeft. Het verhaal vervult ook nog de rol van zelfverwerkelijking van de auteur, waarbij de lezer weer de opdracht krijgt het paspoort te controleren, terwijl dat toch eigenlijk niet meer is dan een alibi (zoals Vinkenoog zijn eerste boek zelf karakteriseerde). Ik heb grote bezwaren tegen *Hoogseizoen*, vooral om de coquet-willekeurige compositie (wat doet zo'n lang fragment over de scheppingen van een grootvader bijvoorbeeld in het boek?), en om de oppervlakkigheid waarmee Vinkenoog zijn figuren behandelt, maar als experiment lijkt het mij gedurfd en geslaagd.

Raes tenslotte heeft een veelvertoond experiment bedreven: de lezer wordt volledig deelgenoot gemaakt van de optiek van de hoofdpersoon. Dit directe rapprochement tussen 'jij' en 'hij' wordt zo consequent toegepast dat alle binnen- en buiten-belevenissen van de hoofdpersoon meegedeeld worden. Natuurlijk is dat niet 'echt' alles: schrijven is rangschikken. Maar de situatie die Raes schept, heeft als pretentie dat de lezer alle kronkelgangen van de gedachten van de protagonist, en zijn handelingen, volgt. Door zijn geraffineerde stijlmiddelen en doordat de vorm van zijn boek direct voortvloeit uit de kernsituatie, slaagt Raes er volkomen in, dit voor de lezer waar te maken. Dat is dus niet alleen het geval omdat de experimentele opzet gelukt is, maar omdat *alle* aspecten van het boek zich bij de kernsituatie aansluiten, onder meer de experimentele vorm.

Wat men ook over het *experiment* in de vier besproken boeken mag zeggen, als *roman* is daarom alleen *De vadsige koningen* geheel geslaagd.

15 juli 1963

Prolegomena voor een analyse
Over *Hemel en dier* van Hugo Raes

Het ene boek spreekt gemakkelijker aan dan het andere. Dat heeft weinig of niets met de kwaliteit te maken. Een boek dat zichzelf herziet, dat een beeld oproept om het later weer te doen verdwijnen of te relativiseren, een dergelijk boek kan de lezer die niet op dat soort moeilijkheden voorbereid is, irriteren. Zijn onzekerheid over de ‘bedoelingen’ van de auteur zet hij om in agressie, en als hij criticus is, zal hij zijn onlust van zich af schrijven, vaak volkomen te goeder trouw. Het hangt van de hardnekkigheid af waarmee een boek aanwezig blijft nadat men het voor de eerste maal heeft uitgelezen, of wij bereid zijn aan een tweede maal te beginnen, en ons oordeel misschien te herzien door de toegang tot het verhaal te forceren.

Uit de reacties van critici op *Hemel en dier*, voorzover ik ze gelezen heb, kan men opmaken dat iets van dien aard zich bij de ontvangst van Raes' tweede roman voordoet. Het boek wordt tegelijk banaal en onhelder, en vooral onevenwichtig, gevonden; de opbouw ervan toont zijn bestaansreden blijkbaar niet op het eerste gezicht.

Ik moet bekennen dat ik dit soort oordelen begrijpelijk vind, zij het onjuist. Na een eerste lectuur blijft de lezer gedesoriënteerd achter. De entree van het boek lijkt tot een andere wereld te behoren dan de uitgang. Zelfs als men dit spelen in twee werelden, twee volstrekt verschillende décors, rationeel wel gerechtvaardigd kan vinden door de evidente breuk op driekwart van het verhaal (als een ‘ABC-oorlog’ uitbarst), houdt men het onveilige gevoel dat de twee verhalen te weinig met elkaar te maken hebben, dat het één niet genoeg bij het andere aanhaakt. Men mag aannemen dat dit effect versterkt wordt door wat de lezer op grond van *De vadsige koningen* verwachtte. In zijn eerste roman immers maakte Raes het de lezer niet zo heel moeilijk: het boek vertoont een, ook in de compositie direct aanwijsbare, eenheid, en in de stijl iets dat men met een jazz-term ‘beat’ kan noemen. En omdat het begin van *Hemel en dier* in dat opzicht aan *De vadsige koningen* doet denken, schokt de breuk tussen deel 1 en deel 2 van het boek zozeer, dat men een beeld zou kunnen gebruiken als: ‘in een ander toonstelsel geschreven’. Voordat een redelijk doordringen in *Hemel en dier*

mogelijk zal zijn, moet een poging gedaan worden, de bij lineair lezen verloren gegane eenheid van het boek te herstellen.

Misschien wijst deze benadering op een tekort aan begrip voor wat de auteur onmiddellijk gegeven heeft; het zij zo: voor mij is het de enige methode om het boek aan te pakken. Enerzijds is het niet direct ‘aanwezig’, anderzijds intrigeert het te sterk om in het voorbijgaan afgedaan te worden.

Bij ‘gewone’ lectuur, waarbij dus de feiten en gebeurtenissen geaccepteerd worden zoals de schrijver ze achtereenvolgens levert, is het begin van het boek het verslag van een liefde tussen een getrouwde fotograaf (wiens vrouw en kind eerst helemaal achter de coulissen blijven) en het veel jongere meisje Patricia. Het is niet een verslag tijdens de gebeurtenissen, maar een aaneenschakeling van herinneringen, zoals ze de fotograaf te binnen schieten. Behalve in de eerste bladzijden van het boek zijn de twee namelijk niet bij elkaar: Patricia is voor zes weken in een kamp, de man is in zijn woonplaats.

Na een wel wat heel erg idyllische en lange beschrijving van de tijd die de twee samen hebben doorgebracht, begint een verstorend element op te treden; niet in de verhouding zelf maar in de terugblikken, en vooral in de dromen van de man. Na een oorlogsdroom (waarin overigens alleen het *dochtertje* van de fotograaf bij hem is) wordt, alweer in retrospectie, meegedeeld dat de twee elkaar weer ontmoet hebben: de fotograaf wordt, als Patricia vijf weken weg is, en dus één week voordat hij haar zou zijn gaan halen om naar huis terug te keren, opgeroepen voor een militaire oefening in Duitsland, die drie weken zal duren. De toestand is kritiek.

(Hier moet ik een terzijde invoegen: ik heb de dateringen opgeschreven zoals Raes die geeft, maar ik begrijp niet helemaal waarom hij zo expliciet is, want echt serieus nemen doet hij zelf de tijdsindeling niet! Immers, nadat hij verteld heeft dat de fotograaf Willem na vijf weken zijn vriendin komt opzoeken, en daarna drie weken naar Duitsland zal gaan, laat hij de twee enkele malen klagen dat zij *negen* weken gescheiden zullen zijn. Het lijkt een beetje kinderachtig, zo'n lapsus zo uitdrukkelijk te signaleren, maar in een moeilijk doordringbaar boek gaan alle aanwijzingen tellen, totdat men ze kan incorporeren of als vergissingen van de auteur afschrijven. Als het laatste gebeurt, kan dat het vertrouwen in het verhaal aantasten.)

Korte tijd na het verslag van deze laatste ontmoeting, eindigt deel één. Het tweede deel, veel korter (30 tegenover 105 pagina's), begint met een beeld van de ontreddering die aangericht wordt door de uitgebroken oorlog. De fotograaf probeert zijn weg naar huis terug te vinden. Het verhaal van zijn ervaringen wordt onderbroken door flashbacks en fantasieën, die zich beslissend onderscheiden van de terugblikken in het eerste deel: zo wolkeloos als die, althans in de eerste 80 pagina's, zijn, zo katastrofaal zijn de beelden uit het tweede deel. De man vertelt, in een steeds deliranter stijl, over zijn ziektesymptomen en over de dingen die hij onderweg ziet, en daartussen door krijgen wij het verhaal van de groeiende verwijdering tussen de twee gelieven, ermee eindigend dat Patricia met een ander weggaat. Het is waarschijnlijk dat de verteller omkomt, met als laatste gedachte: alleen Patricia heeft mij in mijn diepste wezen geraakt.

Het tweede deel is het problematische. Deel 1 levert geen moeilijkheden in interpretatie op. Hooguit kan het zich wat rommelig voordoen, maar dat blijkt al gauw schijn. Het zijn een aantal snapshots van een verhouding, en welbeschouwd zijn de kralen allemaal heel netjes aan het snoer geregen: na een inzet waarin de basis-situatie, de gescheidenheid van de twee, gegeven wordt, krijgen wij het verhaal van hun verhouding beschreven, beginnend bij het begin. Soms wordt de basis-situatie nog even gereleveerd, door het citeren van een brief van Patricia uit haar kamp, en dan vervolgt het verhaal in terugblikken weer, net zo lang tot wij een vrij volledig beeld van de verhouding van de twee gekregen denken te hebben. Dan komt er een wending. De eerste verontrustende verschijnselen gaan optreden, in de vorm van een angstdroom van Willem, waarin zijn onherstelbare afhankelijkheid van het meisje blijkt. Die droom vormt in het boek ook daarom een caesuur, omdat men hem leest als een losse novelle: hij zou zo in *Een tijdelijk monument* kunnen staan. In het hiermee beginnende overgangsgedeelte, dat men haast een afzonderlijk 'hoofdstuk' zou kunnen noemen, komen meer negatieve factoren aan bod: weer angstdromen en een zekere spanning bij Pat, voor wie de toestand van voortdurende scheiding onverdragelijk gaat worden.

In deel 2 komt dan niet alleen de catastrofe in de vorm van de oorlog, maar ook in de verhouding die tot nu toe de hoofdzaak van het boek is geweest. De lezer leest verder met zijn aandacht dáárop gericht: de verhouding loopt dus mis? Het meisje gaat weg? Maar

wanneer dan? Al lezende raakt hij gedesoriënteerd omdat het verhaal zich niet meer in dezelfde lijn laat doortrekken. Immers, als ook in het tweede deel *die* feiten reëel zijn, die de relatie Willem-Pat betreffen, dan kan de oorlog niet in werkelijkheid gebeuren. Op het moment dat zij afscheid nemen, voordat Willem naar Duitsland gaat, is er nog geen sprake van een andere man, hoogstens van een groeiende onrust bij Pat om de langdurige gescheidenheid.

Aan de andere kant is er geen enkele reden om de oorlog als fantasie af te doen. Niet alleen wordt hij heel reëel beschreven, er wordt zelfs zorgvuldig op gepreludeerd in het voorafgaande ('incidenten' worden vermeld etc.). Dus: wel oorlog, geen eind van de liefde. Maar: wat doen die sombere scènes van ontrouw (fantasieën mag men dus wel zeggen) dan nog in deel 2? Waarom wordt de arme Willem ook nog, voor het eerst, in zijn liefde voor Pat belaagd, nu de grote ellende losbreekt? Deze morbide zelf-pesterij lijkt wat overbodig bij een ten dode gedoemde die weet dat zijn geliefde, zijn vrouw en zijn kind allemaal al niet meer leven, al beweegt hij zich nog als een dier in de richting waar zij zich vóór de catastrofe bevonden hebben. Hier komt een onbegrijpelijke kant van het boek bloot; onbegrijpelijk tenminste zolang men het verhaal blijft toetsen aan de normen van het realistische verslag, waartoe in ieder geval het eerste deel lijkt te inviteren. Pas als dit realistische criterium losgelaten wordt, gaat het boek weer een zekere eenheid vormen. De interpretatie die de lezer oorspronkelijk kiest: het verhaal van een liefde die door de oorlog vernietigd wordt, moet opgegeven worden, of althans anders geformuleerd. Goed beschouwd is het niet zozeer de oorlog die de liefde van Willem en Pat opblaast, als wel de man zelf. De demonen uit de onderlaag van zijn bestaan worden losgelaten, en het meisje komt er zelfs niet aan te pas. Het einde, de vernietiging van hun verhouding komt voor hem precies in dezelfde mate van binnen uit als van buiten af. De ABC-oorlog is niet zozeer de oorzaak, als wel het *beeld* van het einde. De liefde, deze liefde althans, is op den duur onmogelijk, en dat wordt beschreven in het apokalyptische beeld van de totale oorlog, onderbroken door associatief daarmee verbonden etappes van een opbrekende verhouding (die in werkelijkheid helemaal niet geëindigd was, en het zelfs nooit zal zijn omdat er geen toekomst meer is). De 'fantasieën' van de breuk in het tweede deel, zijn niet zomaar wanhoopsbeelden van een stervende; aangezien beiden binnenkort dood zullen zijn, zou het minstens zo voor de hand liggend

geweest zijn, de oorlogsramp te zien als de bestendinging van een verhouding die nooit meer eindigen kàn. Hier wordt de vernietiging van een liefde beschreven in het décor dat daarbij past: dat van de volledige versplintering van alle menselijke contacten. Kortom: in *Hemel en dier* wordt in absolute termen geschreven over ‘mogelijkheid en onmogelijkheid der liefde’.

Men ziet, ik maak bijna een roman à thèse van het boek. Men moet het, dunkt mij, niet lezen als een realistisch verslag, maar als een gedeeltelijke abstrahering. Men kan zelfs de eerste stap in de richting van het werkelijke gegeven van het boek niet doen, als men vasthoudt aan conventioneel realistische normen. In de twee delen van het boek, met een overgangsdeel ertussen in als men wil, worden aspecten, *polen* van de liefde beschreven. De realiteit ligt daar oscillerend tussen in, en komt maar zelden aan bod. Positief en negatief zijn in twee ver van elkaar af liggende situaties uiteengetrokken, volgens een soort pointillistisch procédé waarbij de ‘echte’ kleur pas op grote afstand uit de juxtapositie van de twee aanwezige tinten ontstaat.

Doordat men deel 2 gaat zien als on-realistisch, verandert ook deel 1, en neemt de vorm aan van de andere, de positieve, pool. Dat maakt de wat al te naïeve rooskleurigheid van het eerste verhaal begrijpelijk: het is een situatie waaruit de verstorende elementen weggehouden zijn. Die komen later aan bod, en dan in reïncultuur. Er ligt wel een reële kijk op het bestaan ten grondslag aan de roman, maar de weergave is niet realistisch, behalve aan de oppervlakte (de hete passages, de gruwelen van de oorlog). De twee delen zijn als het ware op een verschillend gesausd fond geschilderd, en daardoor wordt hun toon bepaald.

Het enige deel van het boek dat men min of meer ‘realistisch’ zou kunnen noemen is de overgangspassage, al is het eerste deel in zijn geheel natuurlijk realistischer dan het tweede, dat vrijwel abstract genoemd kan worden.

Deze voorlopige analyse is uit de buurt van een waarde-oordeel gebleven, omdat ik vóór alles een mogelijke entrée tot het boek wilde aanwijzen. Maar het aantonen van een sluitende structuur en het wijzen van de weg naar een plausibele interpretatie, maakt een boek nog niet ‘goed’. Een oordeel kan echter moeilijk uitgesproken worden, voordat men zich een beeld gevormd heeft hoe een boek als eenheid gelezen kan worden.

Een veroordeling, die gebaseerd is op de stelling dat de hoofdfiguren van het boek schimmig of conventioneel zijn gebleven, lijkt mij bijvoorbeeld onhoudbaar. Het gaat niet om het ‘in de ruimte plaatsen’ van deze twee (en andere) mensen - hun namen worden niet voor niets alleen maar zijdelings genoemd, Willem *Verhaegen* zelfs maar één maal - maar om het aanwezig stellen van de twee, polair geschematiseerde, situaties, waarin zij verkeren. De vraag is dus of dat gelukt is, en niet of men Patricia en Willem kent buiten die situaties om. Bovendien behoeft men van Patricia weer niet meer te weten, kan men zelfs niet meer te weten komen, dan datgene wat Willem in zijn overpeinzingen over haar meedeelt, en dat is voorzover het deel 2 betreft niet eens de werkelijkheid!

Een andere negatieve opmerking over het boek die ik ergens gelezen heb (bij Bernlef in *De Groene?*) lijkt mij eveneens onjuist: dat de vrouw en het dochtertje op de achtergrond geen rol spelen. Hun (verdrongen) aanwezigheid blijkt later functioneel te zijn, in dromen van de verteller bijvoorbeeld, en in de schuldgevoelens die mede ten grondslag liggen aan de sombere fantasieën van deel 2 (die men onder meer kan zien als zelfbestrafing).

Ik wil mij echter niet beperken tot het tegenspreken van de oordelen van anderen. Nu ik een voorlopige interpretatie van het twee-luik heb gegeven, wil ik daaraan een, eveneens voorlopig, waarde-oordeel verbinden. Voorlopig, niet omdat ik geen globale reactie op het boek zou hebben, maar omdat die reactie mij onbelangwekkend lijkt voor de lezer als hij niet rechtstreeks vastgeknoopt wordt aan de in het bovenstaande geschetste interpretatie.

Om te beginnen vind ik de opzet van *Hemel en dier* opvallend verschillend van die van *De vadsige koningen*. Hoogstens kan men op enkele uiterlijke punten verwantschap aanwijzen: de brokkeligheid van de verteltrant bijvoorbeeld, die door de novellistische instelling van Raes veroorzaakt wordt. In beide gevallen wordt de kaleidoscopische aanpak gerechtvaardigd door de grond-situatie, een toestand waarin gedachtenvlucht en terugblik de normale vormen van reactie zijn.

Dit verschil met een succesvol roman-debuut vind ik een deugd, een bewijs van de inzet van Raes. Maar als eind-product prefereer ik *De vadsige koningen*. *Hemel en dier* lijkt mij een overgangsboek, waarin een heel bijzondere weg ingeslagen wordt (vooral in deel 2) die

meer mogelijkheden biedt dan hier verwezenlijkt zijn. In het eerste deel staan passages, die mij overbodig lijken, omdat zij niets meer toevoegen aan wat wij al gehoord hebben. Daardoor komt er onvermijdelijk een gevoel van verveling in de reactie van de lezer op de gebeurtenissen, - en dat is wel het laatste dat mag plaats vinden.

Storender nog, in verband ook met de boven getekende structuur van de roman, is het dat dit deel te tam reëel blijft en daardoor een hybridisch karakter aan het boek geeft. Zonder iets van de erotische scènes prijs te geven - die zijn doorgaans even sterk als die in *De spaanse sjaal*, een hogeschoolstaaltje van evocatief schrijven - had ook dit gedeelte radicaler 'abstract' mogen worden door samentrekking van het verhaal rond één kern: de goede dingen der liefde. Met de niet helemaal heldere tactiek in dit deel samenhangend is een uitglijder die ik niet te pruimen vind: de letterlijke weergave van de laltaal van de minnaars. Hier heeft Raes iets proberen te doen dat op een misverstand stoelt: de 'echte' werkelijkheid rechtstreeks weergeven, als op een geluidsband opgenomen. Zoals alles in de literatuur, moet ook de verbale kant van de erotiek gesuggereerd worden, net als de bijbehorende geuren en wat er zoal te voelen is. Omdat woorden woorden zijn, volstaan 'citaten' nog niet om een situatie op te roepen. De lezer die te horen krijgt: 'Hier ben ik, hier ben ik, je stukgaand stukdier, je slachtoffer, je welp, je leeuwentemmer, je orkaan, je mannetjesdier. De wereld mag stuk, ik zal alles verwoesten', die lezer denkt niet: dat gaat daar fijn toe, maar hij geneert zich als iemand die per ongeluk iets afluistert. De woorden zijn namelijk buiten de situatie geplaatst waar zij in thuis horen; in plaats van die situatie inleefbaar te maken, blijven zij in de lucht hangen.

Deze kritische opmerkingen hebben alle betrekking op de tactische bovenlaag van het verhaal. Over de opzet heb ik niets dan goeds te melden. Juist het extremisme daarvan is de grote verdienste van het boek; het eerste deel, ik heb het al gezegd, zou van mij zelfs nog wel radicaler eenzijdig hebben mogen zijn.

Natuurlijk zou de opdeling in twee extreme situaties nog niet óverkomen, als het boek pretendeerde een rechtstreeks verslag van een liefdes-verhouding te zijn. Zijn aanvaardbaarheid ontleent de aanpak aan een kunstgreep die op het eerste oog min of meer toevallig lijkt te zijn, namelijk dat het eerste deel zich in terugblikken afspeelt (dus een selectie uit de werkelijkheid geeft,

bepaald door de persoonlijkheidsstructuur van de mannelijke hoofdfiguur), en dat de gebeurtenissen in het tweede deel, voorzover zij de verhouding Pat-Willem betreffen, helemaal geen wortel in de realiteit hebben, maar de kristallisatie vormen van de door uiterlijke omstandigheden gestimuleerde angsten, schuldgevoelens en verdringen van dezelfde figuur.

Summa: *Hemel en dier* is intrigerend en dus boeiend, maar niet ten volle geslaagd. Misschien dat een dieper gaande beschouwing, die bijvoorbeeld de titel en de twee motto's aan de tand zou voelen, nieuwe deugden of ondeugden van het boek aan de oppervlakte zou brengen, maar dat zal altijd wel waar zijn. Voor het waardeoordeel maakt het niet veel verschil. Maar de beurt is nu weer aan Raes. Van zijn volgende zet die in *Hemel en dier* al krachtig aangekondigd wordt, mag men gerust veel verwachten.

De optiek van de grensganger

I

Hoeveel verhalen staan er in de bundel *Het plantaardig bewind*, waarmee Jacques Hamelink onlangs debuteerde? Op de titels afgaande, kan men zeggen: zes. Maar de lezer die voor het eerst met het boek kennismaakt, krijgt soms de indruk dat hij met heel wat meer van de boekwinkel thuisgekomen is.

Het begint al meteen met *Een opgehouden onweer*, dat grotendeels het verslag is van een jeugdervaring van de verteller: een tiental jongens trekt het verboden moerasgebied om hun dorp in, en daarbij komt er één, een ziekelijke eenzame jongen die echter in de moerassen beter thuis is dan de anderen, ten gevolge van een ontploffing om. Enkele bladzijden voor het eind wordt plotseling een scherpe wending naar het heden gemaakt; een andere ervaring, niet minder gruwelijk maar meer verborgen, wordt megedeeld (de confrontatie met een voor-menselijk bestaan bij het wroeten in de zandhopen van een afgraving), en een verband tussen de twee belevenissen wordt gesuggereerd.

Goed, hier is nog sprake van één verhaal, bestaande uit twee stukken die aan de oppervlakte nauwelijks verbonden lijken, maar door de verteller om een dieper liggende saamhorigheid tegelijk megedeeld worden. Die eenheid wordt bovendien uitdrukkelijk aangegeven, doordat de plantachtige pop die de jongen René na zijn verdrinking geworden is - hij heeft zelf zijn noodlot over zich geroepen door moerasgas tot ontploffing te brengen, waarna hij in het water glijdt - voor de 'ik' veel te maken heeft met de fossiele planten- en dierenresten in de afgraving. Dat het zinvol is, de twee gebeurtenissen met elkaar in verband te brengen, wordt tenslotte nog door een 'teken' bevestigd: terwijl het slot opgeschreven wordt, barst een onweer los, datzelfde onweer dat na de dood van René nog net overdreef? Dit teken is zo belangrijk dat het verhaal er zijn titel aan ontleend heeft.

Door dit haast betogend aangegeven verband tussen twee ver uiteenliggende voorvallen, en natuurlijk door verwijzingen aan de oppervlakte (uitsluitend van het tweede deel naar het eerste overigens), ervaart de lezer het geheel als één verhaal, - wat goed beschouwd nogal sterk is.

In *Het wandelende woud*, de hekkesluis van de bundel is echter zonder reserve één gebeurtenis aan bod; hoogstens kan men zeggen dat er verteld wordt over waak- en droomleven van dezelfde figuur, de ex-koddebeier Josias Mure, maar het verband tussen de twee is evident, zij het niet direct in een hiërarchie van werkelijkheidswaarde onder te brengen. Is Mure op de eerste pagina wakker? Droomt hij? Zijn belevenissen zijn gek genoeg: een den, die de man zelf in zijn tuin geplant heeft, staat op een morgen op het pad. Mure brengt dit verschijnsel, dat zijn vrouw overigens niet schijnt waar te nemen, in verband met een droom van de afgelopen nacht: hij bevindt zich in een kazerne, en wordt door een officier zijn bed uitgejaagd. Hij moet, in pyjama, de kazerne uithollen. Achter hem gebeurt iets vreems of iets gruwelijks, aan de geluiden te oordelen. Nog nadenkend over droom en boom, loopt Mure het bos in, waar hij prompt door een jonge soldaat opgebracht wordt. Een luitenant laat hem zien hoe een grote weg door boomgroei en plantenwoekering vernield is; auto's zijn verpletterd, honderden mensen moeten omgekomen zijn. Het bos lijkt in opstand gekomen. Niemand heeft een verklaring of een afweerwapen. Op weg naar huis ziet Mure hele bospartijen voortrukken: dat was dus het geheim van de den, het woud is aan het wandelen geslagen. Zijn vrouw, nog steeds niets opmerkend, weigert te vluchten, Mure vertrekt, maar wordt door de bomen achterhaald, en in een panisch verzet wordt hij door het woud overmeesterd. Zelf wordt hij boom, deel van het bos, dat soms uit soldaten dan weer uit bomen, tenslotte uit boom-soldaten blijkt te bestaan, totdat hij, voortstormend temidden van de anderen, voorover slaat. Een vreemd verhaal, maar één verhaal, dat lijdt geen twijfel.

Ook de tweede novelle van het boek, *Brandoffer op zondag*, vormt één, samenhangend geheel, al laat de stelling zich verdedigen dat er *in* dat verhaal een kern voorkomt, die een gesloten geheel op zich zelf vormt (in de typografie komt dat tot uiting doordat de betreffende vier bladzijden cursief gedrukt zijn). Maar de rest van de geschiedenis is geheel rond deze kern gevormd; het is dus eerder een hoogtepunt dan een aparte gebeurtenis. Inhoud: Weer een groep jongens, ditmaal de leden van een protestantse jeugdgroep, die met hun leider in de duinen kamperen. Eén van hen is een buitenstaander, de katholieke Reu. Enkelen van de anderen betrappen hem in een erotische situatie met een onbekend meisje. Zij besluiten dat hij gestraft moet worden. 's Avonds lokken zij hem

mee de duinen in, waar zij hem, in extase gebracht door de zee, de maan en elkaar, in een holle boomstam vastbinden, en met petroleum overgoten in brand steken. Dit ‘offer’ aan de zee wordt gepeperd met patronen die de jongens in het verboden gebied, waar alles gebeurt, hebben gevonden, en die met droge knallen in het vuur ontploffen. Op het hoogtepunt van het ritueel (dat is het gedeelte dat cursief gedrukt wordt), komt de leider de kring binnenbreken, en sleurt de geschroeide jongen naar de zee, waar hij hem in rondwentelt. Of Reu in leven blijft, weten wij niet; het wordt niet verteld.

Dan *Door een vlies van slaap en tranen*: het zevenjarige jongetje Sebastiaan durft, uit angst voor zijn pleegouders, niet naar huis, en ontmoet in een park een jonge vrouw, die met hem praat, en later mee naar huis neemt. Daar krijgt hij te eten, wordt door haar in bad gestopt, en in de avond naar huis gebracht. Als herinnering krijgt hij een mooie schelp, één die aan haar doet denken (haar mond wordt direct al met een schelp vergeleken). De volgende dag wordt hij gestraft voor dit late thuiskomen, dat hij niet verklaart; de derde dag wacht ‘de dame in de bontjas’ hem bij de school op (hij heeft haar willen ontvluchten), en neemt hem weer mee. Later vraagt zijn pleegmoeder hem waar hij de schelp, die zij op zijn kamer gevonden heeft, vandaan heeft. Hij zegt: gevonden, dan: gekregen, maar de waarheid vertelt hij niet. Weer gestraft ligt hij in zijn bed, en dan verschijnt de vrouw, en ‘Als twee helften van een vreemde exotische schelp spleten haar lippen, in een lange, durende glimlach.’ De laatste woorden zijn: ‘Kom’, zei ze.

Een afgerond verhaal, maar duidelijk is alles bepaald niet. Vaak weet de lezer niet of hij in Sebastiaans dromen rondloopt of in zijn werkelijkheid; bestaat die jonge vrouw eigenlijk wel echt?

An den Knaben Elis wordt weer gekenmerkt door een scherpe breuk, twee verhalen als in *Een opgehouden onweer*, maar nog vreemder van samenhang, en minder ‘aaneengepraat’. De kleine Erwin logeert bij een tante, Alice, die nogal zonderling is. Op haar kamer hoort hij een stem, die op gedragen toon zegt ‘An den Knaben Elis’ en dan verder (voor de lezer: het gaat om het gedicht van Trakl dat die titel draagt). Een schilderij, dat een slang in een soort aquariumlandschap vertoont, met een bol in de bek waarin een naakte vrouw, hangt in diezelfde kamer. Er staat ook een beeld met dode ogen, en een wit koffertje, op dit voor Erwin verboden terrein. Nadat hij enkele dagen lang verbanden tussen deze dingen en de stem heeft

uitgedacht ('Aan de knaap Elies', bedoelt de stem, aan mijn tante Alice die een knaap is), ziet hij de vrouw samen met haar huishoudster, half masserende hypnotiseuse, half lesbische partner. Op dat moment breekt het verhaal scherp af. Een nieuw lijkt te beginnen, waarin Erwin (die nog wél de hoofdfiguur is) de jongen Elies op een roltrap ontmoet. Elies ziet er bijna als een meisje uit, en drukt zich tegen Erwin aan. In zijn hand heeft hij een wit koffertje waaruit muziek komt. Aan zijn vinger heeft hij een fonkelende ring, net als de 'huishoudster'. Later staat Erwin op straat, waar mannen een boot, die in smerig groen water ligt, volladen met takken die zij uit een gaffelvormige boom zagen met een knetterende automatische zaag. Een van hen hangt aan een touw in de gaffel. Dit tweede stuk verhaal heeft natuurlijk met het eerste te maken: het bevat er elementen van, maar wat is er met de werkelijkheid van Erwin gebeurd? Dit beleeft hij toch niet op het zelfde plan als de gebeurtenissen in het eerste gedeelte?

Tenslotte nummer zes: *Grafbeeld in ontijd*, even indrukwekkend als duister, tot in de titel. Hier dan toch een heel kluster verhalen, minstens twee, om beurten verteld en met slechts geringe verbanden, die tenslotte samen in een nieuw, een derde dus, uitlopen. Er wordt een meisje in een tuin begraven door haar vriendje, waar zij in een ander gedeelte van het 'verhaal' mee speelt; zij wordt in het bosschage door een man overvallen, het vriendje komt juist op tijd en de man vlucht. De jongen, ouder nu, praat met een parkwachter die hem wil verleiden. Ook heeft hij een verhouding met een jonge vrouw: het meisje waarmee hij gevlucht is? Hij mishandelt de hond van de inmiddels gestorven parkwachter en doodt het dier. Hij ontvlucht het door mossen overwoekerde huis, en komt in een groot gebouw, een museum, waar hij met het beeld van een jonge vrouw (of een meisje?) samen gefotografeerd zal worden. Hij legt zich op haar, en dan in een paroxisme van geluid zuigt zich 'uit dood en steen een niet te doorstane gruwel' aan hem vast. De laatste alinea schrijf ik in zijn geheel af:

'Een naam in mijn borstbeeld gebeiteld word ik huilend uitgeperst, spuw luchtballen naar boven en doorbreek vliezen en vuil, glaciale schalen, slijm en eiwit, en vlieg als een Vis bijna stikkend het kalken daglicht in van de geboorte.'

Al was het maar om die laatste paar zinnen: dit verhaal verdient een grondige inspectie. Dat is dan ook wat ik ga doen, na een voorlopig onderzoek van de thema's, de motieven, het woordgebruik, de

psychologie, kortom van de werkelijkheid die Hamelink in zijn verhalen oproept. Om het op het eerste oog zo ondoordringbare *Grafbeeld in ontijd* overzichtelijk te maken - zover als dat gaat - moet ik die omweg bewandelen. En dit is tevens de plaats om mij te verontschuldigen voor het navertellen van alle zes verhalen hierboven. Dat is niet een toegeven aan een onweerstaanbare lust om het allemaal eens in eigen woorden over te doen; ieder element dat ik vermeld heb, zal later blijken voor het volgen van mijn betoog onmisbaar te zijn. Het procédé dat ik volgen zal is: het noteren van datgene dat men kennen moet om te kunnen begrijpen, en niet: het signaleren van alles wat men in deze novellen zou kunnen lezen. Dat zou onbegonnen werk zijn, bij verhalen die een zo veelvoudige wereld oproepen.

Zoals het geval is bij iedere schrijver van niveau, vertonen de verhalen van Hamelink (en zijn gedichten, maar die moet ik hier helaas buiten beschouwing laten) een bepaald thematisch idioom. Onder thema versta ik hier: een repetent grondpatroon dat in die gebeurtenissen of situaties te herkennen valt, die bepalend zijn voor de gang van het hele verhaal. Een motief is iets dergelijks, maar dan met een locale werking, of met een minder beslissende invloed op het gebeuren.

Zo noem ik het ingrijpen van de natuur in *Het wandelende woud* een thema, de 'geboorte' in bijvoorbeeld *Een opgehouden onweer* (waar de 'ik' na de ontploffing begint te brullen alsof hij zelf geboren wordt) een motief. Vanzelfsprekend is de scheiding niet scherp: wat in het ene verhaal niet verder komt dan de rol van motief, is in het andere centraal thema. Tenslotte: de thema's komen ook in combinatie voor. Daar gaat het zelfs uiteindelijk om. Vrijwel alle thema's en motieven, die ik nu zal opsommen en beschrijven, treft men aan in alle vijf de verhalen (*Grafbeeld in ontijd* blijft voorlopig dus buiten beschouwing).

Men kan één grondthema aanwijzen dat in alle verhalen beslissend is voor de belangrijke gebeurtenissen: een centrale figuur die het contact met de 'gewone' menselijke werkelijkheid vrijwel verloren heeft. René uit *Onweer* - ik zal van nu af verkorte titels gebruiken - en Reu uit *Brandoffer* zijn outcasts, die door de gebeurtenissen nog verder in het isolement gedrukt worden, Sebastiaan uit *Door een vlies* heeft geen ouders meer, enz. Belangrijker nog dan het soort figuren dat Hamelinks verhalen bevolkt (ik kom er nog op terug),

zijn de situaties waarin zij terecht komen. Men kan deze omschrijven als: het moment van het verbreken van de laatste contacten. In *Onweer* wordt met nadruk vermeld hoezeer René na de ramp buiten de orde van het begrijpelijke, het menselijke is komen te staan; de jongens uit *Brandoffer* verliezen alle contact met de normen van de menselijke samenleving in hun zonderlinge ritueel. ('Er was toen nog een evenwicht dat spoedig verbroken zou worden', staat er in het begin.) In *Door een vlies* wordt het kind door zijn droomwereld opgeslorpt; in *Elis* gaat Erwin, onder invloed van het gedrag van zijn tante, een hallucinerende fantasiewereld binnen; de koddebeier Mure uit *Het woud*, tenslotte, beleeft dingen die voor anderen niet schijnen te bestaan; en hij gaat er aan ten onder. Al deze figuren gaan een grens over naar een gebied waar alles aan andere wetten gehoorzaamt. De verdere thema's en motieven worden door deze basissituatie bepaald, of scheppen de condities waarin die mogelijk wordt.

Een centraal thema, dat blijkt al uit de korte samenvattingen hierboven, is dat van 'het plantaardig bewind', waar de bundel zijn titel aan ontleent. Het meest dominant is het in *Het woud*, waarin alles door de opstand van de 'planten' beheerst wordt; zelfs bomen zijn nog te menselijk: 'Een onbegrijpelijk snelle groei overdekte de gevallen bomen reeds, mos kiemde op de vochtige schors, in de breeknaden van het asfalt'. Meer ondergronds treft men dit thema aan in *Elis*, waar de algen- en wierenwereld van het schilderij op de kamer van de tante de werkelijkheid van het kind binnendringt. Tussen die twee polen liggen de andere verhalen in, behalve *Brandoffer* waar het thema afwezig is. De schelp in *Door een vlies*, die voor de gelegenheid wel even 'plantaardig' genoemd mag worden, in ieder geval een vertegenwoordiger van de niet-menselijke wereld, speelt een beslissende rol. Van het begin af heeft er een nauw verband bestaan tussen de schelp en de vrouw, die tenslotte bezit van het jongetje komt nemen. In *Onweer* wordt de onmenselijk geworden gestalte van René zó beschreven: 'om de zeeplantenmond zweeft een soort onzichtbaar vegetatief spotlachje'. De jongen, altijd al meer vertrouwd met de plantaardige wereld van het moeras dan de anderen, is er voorgoed in opgegaan. Dit 'vegetatief bewind' komt op verschillende wijzen tot stand: als gevolg van een regelrechte agressie van het onmenselijke of als een door de mens zelf opgeroepen lot.

Dit thema is nauw verwant aan, en vaak verstrengeld met, een

ander: de noodlottige werking van elementen en natuurverschijnselen, die vaak een mystieke allure krijgt. Het dreigende onweer vergezelt iedere beweging van de jongens uit het eerste verhaal, en het is niet toevallig dat het overdrijft onmiddellijk na de fatale ontploffing, en evenmin dat de verteller zijn verhaal vertelt als een ander onweer op losbarsten staat. Niet minder frappant is de invloed die de zee en de maan uitoefenen op de jongens die het brandoffer brengen. De crisis wordt ingeleid door opmerkingen als ‘Het duin werd een woest berglandschap [...]. Onze ogen en monden werden zilt en grijs van de zee’, en even later: ‘Om ons heen was de aarde leger en woester geworden’, een aarde dus van vóór de schepping van de mens (bijbelse beeldspraak bij Hamelink is niet retorisch, maar verwijzend). En op het katastrofale hoogtepunt: ‘Hij keek naar de grauwe steeds verder opvloeiende zee die door de maan aangevoerd werd’, ‘de opschuivende zee die zijn offer kwam eisen’. De rol van de, vloed veroorzakende, maan wordt nog geaccentueerd door een echo-effect dat te vinden is in de stimulerende rol die een van de jongens, Maan geheten, in de loop der gebeurtenissen speelt. Al is Maan een gewone dialectische afkorting van Emanuel of Manus, de lezer denkt toch zeker aan lunatische eigenschappen bij deze jongen, waarvan al vroeger gezegd wordt: ‘We duldden hem om zijn soms bruikbare waanzin’, en later, op het hoogtepunt der extase: ‘Hij was krankzinnig, maar op dat moment was hij er het dichtste bij’. Dat na het verbreken van de extase het verhaal eindigt met de zin: ‘De vloed was toen al over zijn hoogtepunt’, verbaast de lezer niet meer.

De werking van natuur, elementen, plantenwereld in deze verhalen, kan men dunkt mij wel zo samenvatten: de mens wordt beheerst door krachten die hij maar gedeeltelijk kent en die zich niets van hem en zijn bestaan aantrekken. De niet-menselijke wereld wordt gekenmerkt door onaandoenlijkheid tegenover het menselijk lot, zonder er daarom een minder fatale invloed op uit te oefenen. Evenals, in *Het woud*, de den op zijn nieuwe plaats staat ‘zonder bij wijze van spreken met de ogen te knippen, zoals Josias Mure deed’, zo zijn ook de andere figuren overgeleverd aan iets dat zich van hen niets aantrekt. De kinderen uit *Brandoffer* drijven ‘reddeloos’ naar de gebeurtenissen toe.

Het hoeft geen uitgebreid betoog dat hier sprake is van motieven uit de sfeer van de doodssymboliek. In tal van wendingen kan men dat aantonen; ik citeer er slechts één (uit *Onweer*): het ding, het lijk

van de verdronken jongen, bestaat voort, ‘schrikwekkend vredig bijna, op een vreemde, dichters het ritme van aarde en nacht en water benaderende wijze’. Slechts in de dood kan de mens deel nemen aan dit onaangedane voortbestaan van de natuur.

Tegenover deze doodssymboliek (als men bij zo concrete beschrijvingen van ‘symboliek’ mag spreken), staat, nog veel duidelijker, de geboorte. Dit motief - want dat is het eerder dan een thema - keert in vrijwel alle verhalen weer, als begeleider van het katastrofale moment. Doorgaans gebeurt dat rechtstreeks, zonder symbolische versluiering. In *Onweer*, direct na de ontploffing - een ander vast motief, bijna steeds in combinatie met de geboorte voorkomend - leest men: ‘Ik brul de lucht aan stukken, alsof ik geboren word, ikzelf, op dat ogenblik. Het is of ik word uitgestoten door een moederschoot van warmte en stilzwijgen. Het is koud’. Tevoren wordt steeds gesproken over de warmte, van dit moment af alleen over kou. In *Het woud*: ‘de boomsoldaat die Josias geheten had en eens koddebeier was geweest [schreeuwde], - de kreet van een pas geborene’, en een paar regels verder: ‘De wereld werd één grote explosie’. In *Brandoffer* komt het motief minder nadrukkelijk voor: de jongen die geofferd gaat worden, schreeuwt met een gezicht ‘opgezet als een stikkende baby’. De knallen van de kogels (ontploffingsmiddelen genoemd in het verhaal) doen weer aan het motief van de explosie denken. Maar ook dit weer met minder nadruk dan elders. Wel is een zin als ‘Het [...] omving ons in een plotse storm aan de trommelvliezen’ frappant; het gaat om de climax van het verhaal. Het slot van *Door een vlies* lijkt een *symbolische* geboorte-beschrijving: ‘De donkere deur ging open. Door een vlies (!) van slaap en tranen zag hij haar op zich toekomen, de wijde golvende glinstering van de mantel, die fris rook naar nacht en herfstkoude (!), en die met kristallen van de avond besterd was, zodat het de ogen pijn deed (!)’.

Tenslotte de laatste passage van *Elis*: ‘Tussen de benen van de katapult[-vormige boom] hing een man, als een aap, zijn ene arm wees naar beneden en er was een touw om zijn middel’. Men hoeft die gaffel maar om te keren om het kind aan de navelstreng te zien hangen. En dan te denken dat Erwin dit alles te zien krijgt aan het eind van een moeilijke tocht langs een pikdonkere trap. Het geknetter van de zaag heeft mogelijk weer te maken met de ontploffing, en zeker lijkt dat het geval te zijn met de stilte die steeds op dat oorverdovende geluid volgt.

Ik schrijf dit alles niet op uit verzamelzucht, maar omdat alleen citaten duidelijk kunnen maken hoe repetent inderdaad deze thema's en motieven zijn.

Van de resterende zal ik mij korter afmaken.

Het motief van de vis komt verschillende malen voor. René, de verdronken jongen uit *Onweer*, ligt op het zand, 'gestroomlijnd van vorm als een vis'. Het schilderij in *Elis* is 'een aquarium vol onbekende planten en vissen', een 'onderwaterhol'. De symboliek laat weer weinig te raden over: het zijn elementen van de prenatale wereld. Dat de *dode* René in dit prenatale verband opgenomen is, is in overeenstemming met het in onze cultuur traditionele verband tussen 'het leven vóór en na de dood'. Andere prenatale symbolen: de identificatie van de vrouw, in *Door een vlies*, met water waarin Sebastiaan in een droom verdrinkt, en natuurlijk vooral het warme bad dat hij bij haar krijgt; de zee waaraan Reu door zijn vriendjes geofferd wordt; mogelijk de groene wereld waarin Josias Mure opgenomen wordt.

Dat de prenatale symboliek soms dwars door die van de geboorte heen loopt, is niet verbazingwekkend. De geboorte is steeds door gruwelijke omstandigheden omgeven, een verlangen naar de prenatale geborgenheid is in dat feitenverband een begrijpelijke aanvulling. Dat op de boven geciteerde passage uit *Door een vlies*, waarin de vrouw de kamer binnen komt (en waarin ik een mogelijke geboortesymboliek zag), de zin volgt: 'Als twee helften van een vreemde exotische schelp spleten haar lippen in een lange, durende glimlach', die eerder aan een zich voor de terugweg openende moederschoot doet denken dan aan een geboorte, is dus niet vreemd. Een dergelijk va et vient in de buurt van de vulva lijkt mij ook in de slotpassage van *Grafbeeld in ontijd* aan de orde, - maar ik zal niet uit de school klappen.

Een motief dat in *Onweer* reeds aanwezig is en dat in *Brandoffer* uitgroeit tot centraal thema, maar in de andere drie verhalen niet voorkomt, is dat van het rituele offer. Voor *Brandoffer* hoef ik dit niet nader aan te tonen; dat het als motief ook voorkomt in *Onweer*, wil ik met enkele citaten aantonen. Zodra besloten is dat de jongens de verboden moerassen in zullen gaan, wordt gesproken van 'René die ons totaal boven het hoofd groeide'. Het priesterlijke, ingewijde (dat in zijn naam al mee lijkt te spelen: René, 'de herborene' en Dooms, wat associeert met 'gedoemd', 'getekend') blijkt ook op het moment van zijn langzame val in het water, die

uitgebreid beschreven wordt. ‘Even blijft hij zo zitten, een priester in zijn vreemde ritueel’, staat er letterlijk.

Met dit incidenteel voorkomende motief van het rituele offer hangt een heel complex van andere motieven en thema's samen. Bijvoorbeeld het verboden gebied waar *alle* dramatische gebeurtenissen plaats vinden: het moeras, de duinen, de kamer van tante Alice, alles wat buitenshuis is (in *Door een vlies*), het bos van *Het wandelende woud*. En dat andere ‘verboden gebied’, minder letterlijk ditmaal: de sexualiteit. De jongen Reu wordt voor zijn paren met het meisje Fia gestraft. Dat de kogels, die zijn vriendjes op de braadslee leggen, fallussymbolen zijn, dat hoeft men niet te betwijfelen. Al eerder hebben de van zonden vrije knaapjes gefantaseerd over de mogelijkheid, er een in het meisje te stoppen, ‘en dan pfft’. Trouwens, dat het een straf voor de zonde der onkuisheid betreft, wordt in ronde woorden gezegd. ‘In de bijbel werd je doodgemaakt als je zoiets gedaan had’, ‘we moeten hem offeren aan de god van de zee’. De annalen van de Nederlandse rechtspraak vermelden nog uit de twintigste eeuw interessante gevallen van calvinistische boeren op afgelegen boerderijen die geleidelijk hun hele gezin mitsgaders dienstpersoneel ritueel geslacht hebben. Dat heeft dan meestal te maken met merkwaardige sexuele gebruiken.

En daarmee kom ik langs een omweg terecht bij nog één van de dominante thema's: behalve in *Het wandelende woud* en *Een opgehouden onweer*, worden in deze verhalen kinderen geconfronteerd met het onbegrijpelijke en verboden gebied van de sexualiteit, doorgaans via ontmoetingen met volwassenen.

Tot zover thema's en motieven. Nu nog enkele opmerkingen over aanverwante zaken.

Zoals alle schrijvers heeft Hamelink een privé taalgebruik, bepaalde woorden en woordcombinaties, die men alleen bij hem, of bij hem meer dan bij anderen, aantreft. Dit soort particuliere retoriek is altijd vol aanwijzingen; het is een gebied van het literatuuronderzoek dat overigens nogal onder-gecultiveerd is. Misschien dat de computer daar verandering in zal brengen: bij een enigszins omvangrijk oeuvre is de statistische verwerking te gecompliceerd voor het ongewapende brein. (In Merlyn, daar hameren ze alleen maar op de techniek! Nu ook al computers!)

Alweer precies zoals te verwachten was, liggen de kenmerkende woorden in Hamelinks *poëzie* voor het oprapen. Toch is er in de

verhalen ook wel iets voor de eenvoudige hoofdwerker te vinden. Het veelvuldig voorkomen van ‘vlies’ bijvoorbeeld, lijkt een onontkenbare verwijzing naar het geboorte-motief. Niet alleen los komt het woord voor (tot zelfs in een titel), maar ook in een combinatie als ‘vliesdun’, en het zonderlinge ‘melkvlies’ - een ziekte zo te zien, maar dan een die niet in encyclopedieën te vinden is. Verder ontelbare woorden over onderwater leven. Meer opvallende zijn bijvoorbeeld: ‘sponzig’ (herhaaldelijk; in Hamelinks poëzie is het woord spons, met zijn afleidingen sponzig en sponsachtig, endemisch en een verhaal, dat kort voor *Het plantaardig bewind* in Merlyn gepubliceerd werd, heet *Spons in de bloedsomloop*); verder ‘wieren’, ‘algen’, en het merkwaardige ‘zeeplantenmond’. Deze groep, gemakkelijk te vermeerderen met andere voorbeelden, lijkt in verband te staan met de prenatale beeldspraak die gedeelten van deze verhalen, vaak de meer duistere stukken, beheerst. In die sfeer hoort ook een beeld als ‘plantaardig ademen’ thuis. Door dit soort relaties komt het hele thema van het ‘plantaardig bewind’, dat overigens vaak letterlijk opgevat moet worden, in verbinding te staan met de prenatale symboliek.

Tenslotte een merkwaardig geval (ik kan niet al te veel aandacht besteden aan dit onderwerp, en gebruik dus alleen de onmiddellijk opvallende woorden als adstructie): herhaaldelijk worden insektenamen vermeld die ons nogal zonderling aandoen, als daar zijn ‘schallebijter’, ‘piempampoentje’. Nu kan men eenvoudigweg zeggen dat Hamelink uit Terneuzen komt, en dat dit dus wel dialectisch taalgebruik zal zijn - ik heb in ieder geval Van Dale moeten opslaan om er achter te komen dat ik tegen het tweede kevertje ‘lieveheersbeestje’ gezegd zou hebben - maar dat lijkt me toch te simpel gedacht. De rol van insekten en aanverwanten in deze verhalen is vreemd. Men kan ze haast beschouwen als de afgezanten uit gebieden over de grens waar de hoofdfiguur tijdelijk of voorgoed in terecht komt. Er wordt een grafheuveltje voor insekten opgericht (of liever een cenotaaf; het had een heuvel voor een insec tengraf kunnen zijn, staat er in *Brandoffer*), en herhaaldelijk is een van de weinige verschijnselen in de verboden terreinen, die genoemd worden, en zelfs bij name, een insect of iets insec tachtigs: een spin in de bunker waar de patronen gevonden worden (*Brandoffer*); een kevertje in het moeras, dat de ik in de bloes van Renè laat glijden (*Onweer*); de bij in de bloem, een nogal uitdrukkelijk coïtus-beeld, in *Elis* etc. Ik noem dit geval vooral omdat de rol

van insecten sterke nadruk krijgt in *Grafbeeld in ontijd*.

Vervolgens de *titels* van de verhalen. In hoeverre zijn ze onthullend? Hebben ze betrekking op motieven die onder de oppervlakte liggen? Of vatten ze slechts de gebeurtenissen aan de oppervlakte samen, zoals dat ook het geval is bij de titel van de hele bundel? ‘Brandoffer op zondag’ en ‘Het wandelende woud’ zijn ongecompliceerde aanduidingen van het oppervlakte-verhaal, al zou over dat vermelden van de zondag in het eerste geval misschien nog wel iets op te merken zijn. ‘Een opgehouden onweer’ is al iets meer. Weliswaar wordt in deze titel de verbindingsschakel tussen de twee onderdelen van het verhaal aangeduid, maar die *trait d’union* zelf is met onverklaarde ‘betekenis’ geladen. Hetzelfde geldt m.m. voor ‘An den Knaben Elis’, dat niet het verhaal samenvat maar de naam aanduidt waaronder het ‘geheim’ zich aan Erwin openbaart. Tenslotte ‘Door een vlies van slaap en tranen’, dat zwaar van onderbewuste betekenis is. Het zegt niets over de ‘story’ want het is nauwelijks meer dan een magische woordcombinatie in de meest dubbelzinnige passage van het verhaal.

Ook dicht bij het onderwerp thematiek liggend is dat van het mensensoort dat Hamelink beschrijft. Ik zeg dit opzettelijk wat dilettantisch omdat ik het zware woord ‘psychologie’ wil vermijden.

Enkele bladzijden geleden heb ik er al op gewezen dat René in *Onweer*, en Reu in *Brandoffer* getekenden zijn. Beiden zijn zij bovendien verantwoordelijk voor het lot dat over hen komt: ‘Als er iets gebeurt is het zijn schuld’, staat, cursief, te lezen in *Onweer*; en in *Brandoffer*: ‘het was of hij [Reu] een teken gemaakt had dat zijn noodlot onafwendbaar maakte’ (hij heeft namelijk onder dwang een kruis geslagen). Het zijn eenzamen, geïsoleerden. Reu heeft bijvoorbeeld geen ouders, evenmin als Sebastiaan, uit *Door een vlies*. Van Erwin uit *Elis* weten wij helemaal niets anders dan wat hij in het huis van zijn tante en in zijn eigen fantasiewereld beleeft; er zijn in ieder geval geen normale contacten met de buitenwereld. En Mure uit *Het woud* is ook een eenzame. De andere centrale figuren uit het boek hebben tenminste nog mensen waar zij in een bepaalde betrekking toe staan, Mure heeft alleen zijn vrouw van wie hij geen weerwerk meer hoeft te verwachten.

Even opvallend als de uitzonderlijkheid van de hoofdfiguren, is die van hun tegenspelers, voorzover zij die hebben. Mure is, als gezegd, zonder. René Dooms heeft alleen een collectivum tegenover zich, en

dat is abnormaal genoeg. In *Brandoffer* domineert deze tegenstelling eenling-groep het gegeven zelfs geheel. In *Elis* vertegenwoordigt een half gekke, half lesbische tante de wereld der volwassenen. En de vrouw uit *Door een vlies*, die zo graag een klein jongetje in bad stopt en afdroogt, - ook niet zo kreukloos. Tenslotte de enige volwassene in *Brandoffer*, de leider: net als alle anderen is hij ongetrouwd, en over zijn homosexualiteit wordt zo onomwonden gesproken als mogelijk is in deze taboe-sfeer. Kortom: alle volwassenen in het boek zijn zowat loslopenden, met seksuele deuken. Hans Warren heeft het niet zonder bitterheid geconstateerd in de *Provinciale Zeeuwse Courant*. Voor hem is zoiets natuurlijk moeilijker te verwerken - van een landgenoot! - dan voor ons, maar iets minder abnormaal dan hij denkt is de zaak toch wel. Een auteur die beschrijft hoe kinderen geconfronteerd worden met de sexualiteit, en dat is zoals gezegd een van de hoofdthema's van deze verhalen, zal zijn toevlucht moeten nemen tot dit soort relaties. Hoe groter het taboe is dat rust op het botvieren van de nieuwsgierigheid onder jongetjes en meisjes, hoe meer de kinderen aangewezen zijn op tantes en vriendinnen van moeder. Dat zijn natuurlijk heel abnormale verhoudingen, maar niet iedereen heeft een zusje van zijn eigen leeftijd!

Psychologisch voor de hand liggend of niet, Hamelink beschrijft nu eenmaal niet zelden kinderen die geïsoleerd zijn en slechts met andere mensen in contact komen doordat die zich abnormaal gedragen. (Van 'relaties' kan men zelfs nauwelijks spreken. Er is één centrale, belevende, figuur, de anderen zijn tot een soort referentiepunten, soms haast symbolen, gereduceerd.) En hij beschrijft het zo, dat zijn doel uitstekend bereikt wordt: het tekenen van een gesloten ervarings- en fantasiewereld. Ik kan er nu niet meer om heen, de eigenschappen van die wereld te onderzoeken en te beschrijven, de vraag te beantwoorden bijvoorbeeld waar ik al tien bladzijden lang om heen gelopen ben: wat is realiteit in deze verhalen, wat 'fantasie'?

Verhalen waarin werkelijkheid (ik bedoel dus: de voor iedereen waarneembare werkelijkheid) en fantasie dooreenlopen zijn niet ongewoon, en worden zelfs steeds gewoner. Vrijwel altijd echter kan de lezer een positie vinden vanwaaruit zich de twee werelden laten scheiden, zodat wij van een bepaalde gebeurtenis weten of hij zich slechts in de fantasie, of de droom, afspeelt dan wel 'echt plaats vindt'. De figuren zijn zich dan doorgaans zelf wel bewust, waar zij

zich bevinden, al zal dat soms om litterair-technische redenen aanvankelijk verborgen gehouden worden. Als men dergelijk werk in zijn samenhang wil begrijpen, moet men dus het gezichtspunt (of de gezichtspunten) zoeken vanwaaruit de wereld van de verhalen zich laat normaliseren, d.w.z. laat scheiden in twee delen.

Dat zal ik ook proberen met de verhalen van *Het plantaardig bewind*. Op het gevaar af dat de lezer Hamelinks werk al tegen-eet voordat hij ervan geproefd heeft, zal ik nogmaals alle vijf de in dit stuk behandelde novellen de revue laten passeren. Waarom ik dat doe is wel duidelijk: na kennis genomen te hebben van het thematische patroon, en enkele daaraan verwante aspecten, van deze verhalen, kan ik het niet-interpreterende navertellen zoals ik dat aan het begin van mijn betoog heb uitgevoerd, nu misschien vervangen door een reeks interpretaties, die gecentreerd zijn rond de belangrijkste en in ieder geval meest intrigerende trek van het werk. Het materiaal voor een dergelijke interpreterende behandeling is nu wel verzameld.

Bij de eerste twee verhalen, *Onweer* en *Brandoffer*, levert de normalisering weinig moeilijkheden op. Beide worden verteld als reële gebeurtenissen, waarvan de ik getuige is; het zijn de enige ik-verhalen van de vijf. Het rapportmatige dat daarvan het gevolg is, versterkt de realiteits-suggestie.

Er is echter in beide gevallen een rest. Bij *Onweer* hangt die samen met de onmiddellijk zichtbare en in de eerste alinea's van mijn stuk al gesignaleerde twee-ledigheid van het verhaal. Wat aan de oppervlakte gebeurt is volkomen overzichtelijk, maar wat de ondergrondse betekenis daarvan voor de verteller is, dat wordt zelfs bij iedere zin moeilijker te doorzien, al staat het er in begrijpelijke woorden. In ieder geval is die diepere zin van het verhaal, die ook de compositie bijvoorbeeld helemaal bepaalt, niet te identificeren met de prenatale symboliek. Natuurlijk, die is aantoonbaar (en wel, zoals gezegd, in een duidelijk verband met de doods-motieven: de glimlachende rust die over René komt, zijn vis-woorden), maar meer dan als een verklaring van het verband tussen de twee onderdelen, werkt de psychologische uitleg als een bewust maken van bepaalde echo's van het eerste stuk in het tweede. Wie zou zeggen: hier wordt een dramatische gebeurtenis in een jongensleven in zijn diepe werking gepeild door een in beeldspraak gegeven psychologische verklaring, die schiet langs het verhaal. Zover gaat de auteur niet, d.w.z. zo'n vèrgaande rol geeft hij de psychologische symbo-

liek niet. De lezer wordt ingelicht over twee gebeurtenissen, die een ondergronds verband hebben, dat niet aan hem *uitgelegd* maar op hem *overgedragen* wordt, en wel met middelen die het hem mogelijk maken, hetzelfde als de verteller te doorleven. Daarbij wordt gebruik gemaakt van allerlei litteraire tactische zetten, waaronder wat men zou kunnen noemen: psychologisch beeldrijm. De schrijver brengt de lezer tot op het punt waar hij zelf verder moet gaan.

De ‘rest’ van *Onweer*, het mysterie als men wil, ligt dus in de beleving van het verband tussen twee met uiterlijke middelen bijeengebrachte voorvallen. De twee delen van het verhaal worden als het ware in hetzelfde idioom verteld. En natuurlijk is het begrijpen van dat idioom noodzakelijk voor het verstaan van de taal van het verhaal. Maar tenslotte geldt het hier oppervlakte-verschijnselen, die mee moeten helpen tot het bereiken van een ander doel: de schok bij de lezer die de eenheid van de gescheiden belevenissen moet *ervaren*. Of Hamelink zijn psychologische beeldspraak bewust hanteert, doet er niet toe (het zal wel niet, al moet men een schrijver op dit gebied niet te gauw onderschatten). Er moet samenhang in zitten, dat is het enige wat van belang is.

Als de katastrofe in het leven van het slachtoffer uit *Onweer* nadert, wordt er gezegd: ‘Is hij [René] nu krankzinnig geworden?’ En even later, vlak voor de ontploffing, is de jongen het spel met de anderen blijkbaar vergeten. Hij is een grens gepasseerd waar hij voor de anderen onachterhaalbaar is, en binnen die werkelijkheid waarin hij nu leeft, een werkelijkheid waarin hij alleen staat, is hij alleen nog maar *waar te nemen*, niet meer te *begrijpen*. De definitieve gebeurtenissen worden dan ook verteld door iemand die alles ziet maar er niet bij kan komen: hij staat aan de overkant van een water. Men kan zeggen, dat dat het is wat in het tweede deel van het verhaal gezegd wordt: de verteller staat nu voor die zelfde grens, waar hij zijn jeugdvriendje eens heeft zien staan, en overheen gaan. Het zou voorbarig zijn, het gebied aan de overkant te duiden als dat van de dood, of, meer symbolisch, dat over de beide grenzen van het leven heen, het vóórgeboortelijke en het voorbij de dood liggende. Veel nauwkeuriger dan als het gebied waar het contact met de andere mensen en hun belevenissen verloren is gegaan, kan men het niet beschrijven.

Vrijwel hetzelfde kan men over *Brandoffer* opmerken, maar nu geldt het een ervaring van de verteller zelf. Weer is dit verhaal een verslag

van een grensoverschrijding, maar nu door een groep; vervlakkend uitgedrukt kan men zeggen: een geval van massahysterie. De jongens uit *Onweer* zijn, op twee na, naamloos; die van *Brandoffer* hebben een naam, die nodig is om hun functie in het gebeuren duidelijk te maken. Ik bedoel niet dat die namen symbolisch zouden zijn, al is het lunatische van 'Maan' niet ontkenbaar, maar ik wil alleen maar zeggen dat wij de spelers moeten kunnen onderscheiden om hun rol te kunnen volgen. Voor het overige gebeurt alles aan de collectiviteit, niet aan het individu. Waar de jongens 'aan de andere kant van de grens zijn' kan de lezer hen zien maar niet meer begrijpen. De verteller doet ook geen pogingen, ons nader in te lichten; hij zelf mag dan de grens overgegaan zijn, nu hij terug is heeft hij eigenlijk geen weet meer van het leven aan de andere kant. Het laat zich niet in onze gewone termen beschrijven, hoogstens in zinnen als: '[Maan] was krankzinnig, maar op dat moment was hij er het dichtste bij'. Er is een kring rond de jongens die dit onmededeelbare beleven, een magische cirkel waarbinnen het leven anders is dan daarbuiten. Ik heb er al op gewezen dat dit typografisch aangegeven wordt doordat de betreffende bladzijden cursief gedrukt zijn. Als de leider terug is - hij doorbreekt 'de extatische kring' -, is zijn reactie onthullend: 'alsof hij het allang allemaal wist en of geen enkele toelichting meer voldoende was. Of ik een grens had overschreden waaroverheen woorden onbetekenend werden'.

Het cursieve deel van het verhaal is het verslag van het niet meer communicabele. Dat het daarom te doen was, bewijst wel de afloop van het verhaal, of liever het niet aflopen. Hoe het met Reu, de geofferde, verder gaat, krijgt men immers niet te horen!

Dat het hier een collectieve 'grensoverschrijding' geldt, maakt de religieuze, of als men dat liever hoort: magisch-rituele, sfeer van *Brandoffer* onontkoombaar. Het is opvallend hoeveel situationele middelen Hamelink tot zijn beschikking heeft, en daarmee samenhangend hoeveel taalmiddelen om die situaties tot realiteit te brengen. Wij zijn van jonge schrijvers gewend dat zij minder snaren op hun instrument hebben.

Ondertussen, ook *Brandoffer* is een verhaal dat zich zonder moeite normaliseren laat, uiteensnijden in een deel 'aan deze kant' en een deel 'aan de andere kant'. Het zijn twee gescheiden werelden, waartussen geen verkeer mogelijk is, maar aan welke kant van de grens de verteller zich bevindt lijdt geen twijfel.

In *Het wandelende woud* gaat dat veranderen. Is Mure normaal? droomt hij? hallucineert hij? Het wordt nergens gezegd. Toch, de lezer heeft aanknopingspunten genoeg om tot een beeld te komen waarin de objectieve werkelijkheid te scheiden is van de innerlijke van Mure. Deze twee realiteiten worden weliswaar niet als gescheiden getekend, maar normalisering kost de lezer weinig moeite. Immers, als men er van uitgaat dat alles een hallucinatie is van een ex-koddebeier, vallen de feiten met keurige klikjes in twee vakken: ‘echt gebeurd’ tegenover ‘gefantaseerd’.

Een man die zijn hele leven in de bossen heeft doorgebracht, voor wie de ‘strijd tegen de natuur’ alles is geweest, krijgt het op zijn oude dag te pakken, en denkt dat de bossen het ditmaal op hem gemunt hebben. Als hij nu maar contact met zijn omgeving had gehad, was het allemaal wel losgelopen; maar de enige persoon met wie hij te maken heeft, is zijn vrouw, en daar krijgt hij nauwelijks meer antwoord van. Steeds meer in solipsistische sfeer teruggedrongen gaat hij dingen zien die er niet zijn, die althans door niemand anders waargenomen worden. In een droom is de sfeer van vervreemding en achtervolging al eerder begonnen. De bomen worden op den duur letterlijk door hem geïdentificeerd met soldaten die zich vijandig gedragen. Het einde is dat hij, na een gigantisch gevecht met het bos, zelf boom wordt, en neerstort, met een hevige pijn in de borst (een hartaanval tijdens een hallucinatie, dat is niet ongevoel). Kortom, het geheel laat zich lezen als het verslag van een groeiende waan, waarvan de etappes te volgen zijn in details van het verhaal. Eerst een droom, dan een enkel niet te integreren verschijnsel in de werkelijkheid (de boom op het pad), dan meer symptomen, zoals vervreemding van zijn kinderen (hij bekijkt zonder enige emotie hun foto's), dan de achtervolging door het woud. Er is in dit verhaal geen geheimzinnigheid, behalve misschien op één incidenteel moment: als Mure voelt dat zijn droom iets te maken heeft met de verplaatsing van de den en zelfs dat wordt later uit de doeken gedaan. Dat het Mure is, en niet bijvoorbeeld zijn vrouw, die de aanraking met de voor iedereen waarneembare werkelijkheid heeft verloren en in een andere, slechts voor hem geldende, wereld leeft, kan men bewezen achten door een gegeven als dit: zijn vrouw ziet hem rondkruipen, maar zij neemt niet waar wat hij als de aanleiding tot zijn gedrag ervaart: de verplaatste den. Trouwens, zelfs Mure, en dat is een opvallend zwak punt van het verhaal, neemt de door hem waargenomen

zaken nauwelijks als bestaand aan: ‘dingen die *onbestaanbaar* waren en die *desondanks* gebeuren’. Ook op andere punten wordt in dit verhaal van tijd tot tijd betogend gezegd, wat elders getoond wordt: ‘Alleen de mens met zijn slecht ontwikkelde zintuigen viel ten prooi aan de gril van een natuur die sedert de begintijd vol gevaar geweest was’.

Over gebrek aan geheimzinnigheid hoeft de lezer zich daarentegen bij *An den Knaben Elis* niet te beklagen. In het eerste stuk van het verhaal is het de jongen Erwin die niet tot de dingen kan doordringen, maar in het tweede (zoals steeds weer kortere) stuk, als Erwin zich thuis schijnt te gaan voelen, wordt de *lezer* de ontheemde. Wat moet dat op die roltrap, aan die grachtkant waar mannen takken uit bomen zagen? en wie is die Elies?

Weer eerst een poging tot normalisering: het tweede gedeelte is een grensoverschrijding zoals bij Mure, naar de hallucinatie dus. Maar waar Mure zich van het begin af al in het andere gebied bevindt, daar *zien* we Erwin de grens over gaan. Onder invloed van een abnormale tante en haar levenssfeer gaat de jongen zich een fantasie-werkelijkheid creëren die hij beter begrijpt dan de hem omringende. In die hallucinatie spelen alle factoren een rol die zijn vervreemding van de gewone realiteit veroorzaakt hebben: de stem, het schilderij, het koffertje en het beeld uit de verboden kamer, het gedrag en het half mannelijke uiterlijk van zijn tante, de klankgelijkheid zelfs van haar naam Alice (Franse uitspraak) en die van de knaap (!) Elis uit het gedicht van Trakl dat zij op haar kamer op de grammofoon beluistert. De naam van de meisjesachtige jongen uit het tweede stuk, Elies, ligt niet voor niets halverwege Alice en Erwin. Verder heeft Elies een ring als die van de ‘huishoudster’. Kortom, die één bladzijde lange hallucinatie is opgebouwd uit elementen van een niet begrepen werkelijkheid, in een nieuw verband dat voor het kind blijkbaar zinvol is. Het gedrag van Elies, kirrend en zich tegen Erwin opduwend, is weer gelijk aan dat van tante Alice bij mevrouw Daals, etc. Alles, ook de vage, niet doorziene sexuele impulsen, krijgt zijn plaats. De eerste aanloop tot deze waan heeft de lezer ook kunnen meemaken: als Erwin dingen die ongetwijfeld niets met elkaar te maken hebben, in één verband samenbrengt, en er staat: ‘Er groeide een kleine kern van helderheid in zijn hoofd’. Deze mededeling moet men natuurlijk als een precieze vaststelling over een aan den lijve ervaren proces opvatten, en dan is het een mededeling zoals iedere hallucinant die

zal doen. (De recensent in *Propria Cures* die er niet meer in zag dan een omslachtige formulering van een banale opmerking, moet een van god gezegend slecht lezer zijn.)

Tegen het eind verwildert de hallucinatorische werkelijkheid helemaal, en zelfs de elementen uit de objectieve realiteit zijn nu afwezig. Alleen symbolische signalen komen nog door: de man die takken uit de gaffelvormige boom zaagt, is niet alleen een representant van het geboortemotief, maar heeft ook iets te maken met ontmanning. Op deze wijze realiseert het kind Erwin zich al eerder de dingen waar hij zich geen duidelijk beeld van kan vormen; het 'begrijpen' van de lesbische aanleg van de tante via een misinterpretatie van de woorden 'an den Knaben Elis' is een goed voorbeeld, evenals het toeschrijven van 'de stem' aan een engel, onsexueel wezen bij uitstek. Maar in de slotpassage is het duidelijk een symptoom van gestoordheid geworden.

Dus: twee delen, waarvan het tweede een hallucinatie (of minder sterk: een fantasie) is rond de thema's van het eerste. Hoewel... Eén gebeurtenis verstoort de heldere orde, waarin weliswaar niet alles voor de lezer begrijpelijk wordt, maar die hem tenminste in staat stelt te weten, waarom hij bepaalde dingen niet begrijpt. En dat is een voorval met een klok. Net zoals de figuren op het schilderij, en zoals later de twee vrouwen samen, bovendien herinnerend aan de rank die voor het venster beweegt als zijn tante haar eerste aanval krijgt, precies zo kronkelen zich de twee wijzers van een klok plotseling als plantenstengels. En dat gebeurt als alles met de jongen nog 'normaal' is. Een eerste voorbode van het rondweg hallucineren? Maar welke van de andere gebeurtenissen uit dit deel moet men dan misschien al tot de hallucinatie rekenen? In de wijze van voordragen is geen verschil. Om de woorden geen geweld aan te doen, zal men moeten constateren: er is niet altijd meer een scherpe scheiding tussen 'meegemaakt feit' en 'gehallucineerd (of gefantaseerd) feit'.

De volgende stap wordt gedaan in *Door een vlies van slaap en tranen*. (Als ik van 'stappen' spreek die naar een bepaald doel leiden, is dat natuurlijk omdat ik mij een doel heb gesteld: het doorlichten van *Grafbeeld in ontijd*, en omdat ik dat verhaal zie staan aan het eind van een ontwikkeling in de behandeling van de verhouding werkelijkheid-fantasie.)

Wie aanneemt dat de vrouw, die tenslotte het kind Sebastiaan komt halen, al die dingen inderdaad gedaan heeft, moet een

interessant waakleven hebben. Voor mij is op zijn minst de slotpassage evident ‘fantasie’. Maar hoe zit die in elkaar? Is het zó: het jongetje vindt in een park waar hij zich bevindt omdat hij zijn pleegouders niet onder ogen durft te komen, een schelp, en gaat zich daarbij, Freud keurig volgend, een ‘goede moeder’ fantaseren, die steeds reëler voor hem wordt, totdat hij tenslotte in zijn fantasie opgaat, - d.w.z. gaat hallucineren. Het zou kunnen, maar dan is het toch moeilijk vast te stellen, wat wel en wat niet ‘echt’ gebeurt. Het punt van waaruit men de feiten gescheiden ziet in twee categorieën: echt en gedroomd, is niet te vinden. Een kleine poging tot normalisering levert de volgende discussie op:

Er moet iets met het kind gebeurd zijn, de eerste keer dat hij ‘met de vrouw meegegaan is’. Zijn haren blijken immers droog te zijn, terwijl het buiten regent. Dus bestaat de vrouw (er zijn meer aanwijzingen), dus is althans dit deel geen fantasie. Sebastiaan krijgt zijn bad, maar dat klopt wel heel precies met zijn verlangens naar een goede moeder waarbij (en waarin) hij zich geborgen kan voelen. Enfin, we zullen zeggen: dat bad heeft het verlangen alleen maar erger gemaakt. Maar waarom heeft de vrouw zijn pleegouders niet gebeld? Ze zegt wel dat zij het heeft gedaan maar dat blijkt achteraf onwaar. Het is nogal kras dat zij het jongetje zo aan zijn lot overlaat; dat moet wel narigheid geven. Of is ze soms dermate bang voor ontdekking van haar kwade praktijken (die de lezer bepaald roerend vinden moet - of geldt dat alleen voor mannelijke lezers?), dat ze riskeert het kind nooit terug te zullen zien door hem te confronteren met niet begrijpende pleegouders. Bovendien, als het kind zou gaan praten, wordt haar gedrag hierdoor pas echt verdacht! Die kwestie van het opbellen lijkt dus weer eerder een verwijzing naar fantasie van Sebastiaan. Zo wordt het steeds moeilijker om de twee uit elkaar te houden.

In een droom, waarin Sebastiaan in haar verdrinkt - water genoeg voor een prenataal verlangen - belooft zij hem taartjes en coca cola. Die hij prompt krijgt als hij de volgende keer bij haar komt, alsof het echt gebeurd was (en dit keer werd het er uitdrukkelijk bij gezegd dat het een droom betrof). Die tweede keer is de weg naar het huis anders dan de eerste, en bovendien ziet dat huis er zelf ook anders uit! Is het hier dan allemaal fantasie geworden? De vrouw gedraagt zich weer heel fraai volgens het patroon dat van een fantasiepersoon te verwachten zou zijn, even ‘opvullend’ bijvoorbeeld als Elies uit het slot van *Elis*. Maar pas op: dat gaat voor alles

wat zij tot nu toe gezegd en gedaan heeft evenzeer op. En halverwege, als alles nog waar zou moeten zijn, staat er ergens dat Sebastiaan zo diep in zijn fantasie op gaat, dat ‘het was of zijn ogen en oren zich ineens op een andere golflengte [...] instelden’. Niet de werkelijkheidsgraad dus scheidt het een van het ander maar de ‘golflengte’. Dit geldt voor het hele verhaal: de argumenten vóór en tegen het echt gebeurd zijn kan men lang tegen elkaar uitspelen, maar een ‘restlose’ oplossing vindt men niet. *Door een vlies van slaap en tranen* is niet een verhaal, waarin werkelijkheid en fantasie of droom van elkaar gescheiden gehouden worden, of handig doorengemengd maar toch zo dat de ingrediënten herkenbaar zijn. Het is het verhaal over een eenmanswerkelijkheid, een verslag van het leven op de grens tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid. Daarbij wordt niet de camera beurtelings op het ene en het andere gebied gericht, maar *wij weten niet meer waar wij ons bevinden* (of voor wie niet mee wil doen: waar de hoofdfiguur zich bevindt). In het begin van het verhaal lijkt de vrouw onmiskenbaar echt; als zij bestaat, worden bepaalde aspecten onbegrijpelijk, niet-integreerbaar. Aan het eind is ze evident door Sebastiaan ‘opgeroepen’. En daartussen ligt de voor ons niet kenbare ‘waarheid’, de objectieve werkelijkheid waar hier geen rechtstreekse mededelingen meer over gedaan worden. Het is als met die Chinese schilderijen waar men vissen en vogels beurtelings in de lucht of in het water ziet, of als met die doorzichtig getekende kubus, die soms op het ene vlak schijnt te rusten dan op het andere. Tenslotte ontstaat voor het oog van de toeschouwer een lichaam dat in twee ruimten tegelijk bestaat. Zo tenderen ook de figuren van *Het plantaardig bewind* naar een bestaan, niet in de gescheiden werkelijkheden van alledag en fantasie, maar in beide tegelijk, onscheidbaar. In *Door een vlies van slaap en tranen*, is die ongescheidenheid bereikt. De lezer *moet* eveneens op de grens gaan staan en de eenmanswerkelijkheid van Sebastiaan ervaren als de enig kenbare, wil het verhaal niet uiteenvallen in elkaar tegensprekende noties. De realiteit van *Grafbeeld in ontijd* kan de lezer zelfs niet meer binnen komen zonder van de ongescheidenheid der twee werelden, van de eenmanswerkelijkheid, uit te gaan. Want daar is het niet meer het verhaal over de ervaringen van een *ander* op de grenslijn; het is een reeks mededelingen afkomstig van degenen die het zelf allemaal doormaakt. Er wordt dus niets anders meegedeeld dan wat *hij* observeren of denken kan.

Dat de figuren uit deze verhalen vaak aan krankzinnigen doen denken of kinderen zijn, spreekt, na wat ik gezegd heb over het leven op de grens, wel vanzelf: voor hallucinerenden en intensief ‘fantaserende’ kinderen geldt immers ook dat zij in een eenmanswerkelijkheid leven. En dat die wereld gestoffeerd wordt met motieven uit het onderbewuste, geboorte-trauma's in de gruwelijker delen, prenatale beelden of doodssymboliek in de meer geruststellende, dat kan ook weinig verwondering baren. In de eenmanswerkelijkheid beleeft men niet alleen de dingen die samenhangen met impulsen uit de ook voor anderen waarneembare realiteit; veel belangrijker zijn de vulkanische uitbarstingen uit de eigen diepten. De vraag hoeveel autobiografische *feiten* Hamelink in zijn verhalen heeft verwerkt - een vraag die bij zijn tegenpool Wolkers soms belangwekkend kan zijn - zal dan ook nauwelijks iets relevant opleveren. Het gaat niet om feiten in dit werk, al kan men gemakkelijk vaststellen dat Hamelink vooral een begenadigd schrijver genoemd mag worden om de tastbaarheid van de gebeurtenissen, om de paraatheid van zijn (feitelijke) fantasie.

Mezzoview

Een veel voorkomend verwijt aan hen, die proberen, op een voor anderen volgbare maar persoonlijke wijze een tekst te interpreteren, is dat zij de dingen beter willen zeggen dan de auteur. Dat is natuurlijk onzin. Ik wil het zelfs niet beter *weten*, maar wel: anders. Men leest een nieuw boek; de literaire werkelijkheid die zich daarin vormt, wil de lezer integreren in al zijn andere ervaringen, die van de lectuur en die van het bestaan. Het verslag van dat integreringsproces mag men zelfs de grondslag van alle literaire kritiek achten. Uiteraard zit daar dus steeds de auteur en de lezer in, maar de auteur komt op geen andere wijze voor dan de criticus hem toestaat. Meer dan hem zo eerlijk mogelijke kansen geven door zijn woorden niet te vervalsen (al was het maar via het wegmoffelen van een paar kaarten van het spel), kan de criticus niet doen. Maar wat hij al lezende deed, en wat de schrijver deed, dat zijn twee gescheiden bezigheden.

Om het verschil in betrokkenheid tussen schrijver en lezer ad oculos te demonstreren, heb ik Hamelink enkele vragen over *Het plantaardig bewind* gesteld. Daarbij heb ik (geloof ik) zorgvuldig vermeden, mijn eigen ‘verklaringen’ in het geding te brengen. Wie Hamelinks commentaar vergelijkt met het bovenstaande (het

gesprek werd op de band opgenomen, en werd precies op het ogenblik gehouden waarop het hier afgedrukt staat: na voltooiing van het eerste deel van mijn essay), zal zien hoezeer de twee visies ‘anders en eender’ zijn.

- Ov *Een opgehouden onweer* bestaat uit twee onderdelen. Het eerste doet denken aan een, al dan niet versierde, jeugdherinnering. Is het dat?
- Ham Nee, het is een droom.
- Ov Ook niet gedeeltelijk gemengd met een jeugdherinnering? Die jongens die er in voorkomen, wat zijn dat voor jongens?
- Ham Ik heb dus een bepaalde droom gehad waarin een jongen in een plant veranderde in een moerasachtige omgeving. Dat was een jongen die ik in de klas had, een jongen die ik nog steeds goed ken, en die inderdaad René heette. Een klein jongetje uit de eerste klas, een houterig mannetje dat werkelijk aan migraine leed, dat heeft zijn moeder mij eens op een ouderavond verteld.
- Ov En het tweede deel, dat is dus dat rondwandelen in die afgraving en de reacties op het hele décor, is dat een jeugdherinnering, of een belevenis uit de periode dat je het verhaal geschreven hebt? Of misschien ook een droom?
- Ham Op een bepaalde dag, dat is een jaar geleden geweest ongeveer, heb ik de droom gehad waar het verhaal voor het grootste gedeelte op gebaseerd is, en tegelijkertijd zwierf ik in die tijd rond in die afgravingen. Dat is dus iets uit mijn waakleven, dat laatste stukje *Vrede*.
- Ov En hoe kwam het verband tussen die twee onderdelen tot stand? Zat er iets gemeenschappelijks in de sfeer, of wat was het?
- Ham Er was iets gemeenschappelijks in de sfeer ja. Ik denk zelfs dat het feit dat ik af en toe in die afgravingen rondzwierf

Ov
Ham

de droom gedeeltelijk heeft tot stand
gebracht.

En dat onweer?

In die droom kwam geen onweer voor,
maar toen ik het verhaal begon te
schrijven begon ik direct te praten over
een onweer, en ik wist niet wat dat verder
zou worden. Ik wist: dit heb ik er in
gegooid en nu moet dat op een gegeven
moment tot een eindpunt gevoerd worden,
er moet dus werkelijk een onweer
losbarsten, denk ik.

- Ov Maar het dreef over bij de topgebeurtenis.
- Ham Ja. Toen had het, leek mij, van te voren moeten gebeuren, en toen kòn het niet gebeuren, ik voelde: het gaat niet, het onweert niet echt.
- Ov Dat kwam dus wèl al schrijvend. Voelde je op het eind van het schrijven dat iets de zaak nog opvullen moest? Ik zal niet zeggen dat het bewust ingevoerd is, maar...
- Ham Ik werk natuurlijk ook nog een klein beetje bewust. Toen ik wist: het hoogtepunt van het verhaal is nu geweest, die jongen is in een plant veranderd ('het is volbracht', die idee), toen was het onweer nog niet voltrokken. En toen heb ik waarschijnlijk gedacht - dat kan ik nu niet meer goed reconstrueren - maar ik denk dat ik op een of andere manier het onweer er toch nog heb willen uithalen. En toen heb ik het laatste stuk *Vrede* geschreven. Dat is een dag geschreven nà dat ik het verhaal zo tot zijn hoogtepunt gevoerd had. Het laatste stuk staat dus helemaal los van de rest. En het gekke is dat toen ik dat schreef het inderdaad ging onweren.
- Ov Dat is een *realiteit* dus.
- Ham Het is niet zo dat ik gezien heb: nu hangt er een zware onweerslucht, dus dat onweer waar ik al eerder over geschreven heb, dat kan ik nog mooi proberen in de sfeer van het verhaal te betrekken, als slot, omdat het nou toevallig toch onweert, en omdat ik dus nu de gelegenheid heb om eens een keertje een fijn onweer te beschrijven. Het is niet zo, tenminste ik heb het niet zo ervaren, dat dat onweer toevallig optrad toen ik aan het einde van het verhaal over een onweer aan het schrijven was. Ik schreef over het onweer en toen moest het komen. Over dit soort dingen kun je moeilijk praten. Ik heb het nog een paar keer gehad, en

het hoeft niet eens te bewijzen dat het verhaal dan goed geworden is. Het kan technisch misschien een bijzonder onvolmaakt verhaal zijn. Ik weet naderhand alleen: in dit verhaal moet iets bijzonders gebeurd zijn. Met het verhaal *Een reusachtige ijskoude vogel* (dat is niet zo best, het staat niet in de bundel, het is een beetje een romantisch neo-impressionistisch verhaal misschien zelfs wel), toen ik dus over sneeuw aan het schrijven was in dat verhaal, begon het te sneeuwen. Dat is geloof ik vorig jaar geweest, een eerste winterdag waarop het begon te sneeuwen. Ik had geen sneeuw voorzien.

Ov

Het volgende geval: *Het Brandoffer*, dat gaat dus ook weer over jongens. Wat is de hoeveelheid realiteit in dat verhaal? Is dit ook al weer iets dat niet te maken heeft met je eigen jeugd maar met de jeugd van kinderen die je gezien hebt, of heeft het nergens mee te maken, of is het een anecdote uit de krant; wat is de basis? Heeft er een directe aanleiding, welke dan ook, bestaan?

Ham

Ja, dat is een veel reëler verhaal. Het eerste verhaal gaat terug op een droom. Wat de situering betreft, heeft het iets te maken met de streek waar ik ben opgegroeid, die kreek bijvoorbeeld is een kreek waarin ik vaak ging vissen. Maar in *Brandoffer op zondag* is alles veel reëler, dat gaat voor een groot gedeelte inderdaad terug op werkelijke jeugdervaringen.

Ov

Voor welk gedeelte? Ik kan me voorstellen: het rondwandelen met een groep jongens, het beleven van bepaalde mythische aspecten van de natuur en zo; maar de concrete gebeurtenis, het brandoffer zelf?

Ham

Ik heb een keer met, ik geloof drie, jongens een andere jongen vastgebonden, met een klein vuur aan zijn voeten, vastgebonden aan een pereboom, een oude knoestige pereboom, en 't was een katholieke jongen, die door ons als vreemd, en ook wel als gevaarlijk werd ervaren. En dat jongetje *moest* zijn geheimen prijsgeven, zijn geloofsgeheimen.

Ov

Heeft dat vuur hem geraakt?

Ham

Het vuur heeft hem niet geraakt want de andere jongens werden op een gegeven moment bang, *ik* wilde doorzetten. Het moest er uit, hij heeft zich bekruipt, hij heeft het onze vader opgezegd, maar dat viel ontzettend tegen, dat was het onze vader dat wij ook kenden, op dat ene

woordje bekoring in plaats van verzoeking of verleiding na. De rest viel bijzonder tegen. Het jongetje is gered door de anderen, kun je wel zeggen, zij zijn weggelopen, en hij heeft zich los kunnen wurmen. Ik alleen kon het ook niet meer aan, dus toen is het niet tot een climax gekomen. Die climax heb ik alsnog gerealiseerd door het schrijven...

Ov

En het décor?

Ham

Het décor is totaal anders.

Ov

Je beschrijft in het verhaal alsof het een werkelijk décor is in de buurt van het Zwin.

- Ham Dat was niet zo. Maar dat Zwin ken ik wel weer goed omdat ik daar met een knapenvereniging, toen ik nog gereformeerd was, één keer een week, want ik was heel erg ontrouw en zelfs die zomerreisjes maakt ik nooit mee, ben heen geweest omdat mijn ouders dat toch wel bijzonder prettig vonden, enfin ik ben dus een keer door mijn knieën gegaan. En toen heb ik daar een week rondgelopen bij het Zwin.
- Ov Is dat landschap in de buurt van het Zwin dat je hier beschrijft, is dat echt zo?
- Ham Dat kan ik niet beoordelen. Ik weet niet hoe een ander het ziet, maar voor mij is het een opjagend landschap. Je kent dat schilderij van El Greco, hoe heet het nou, Landschap bij Toledo.
- Ov Er zijn er verschillende. Ik denk dat je bedoelt het gezicht op Toledo van de overkant van de rivier, in donkergroen en grijs.
- Ham En blauw, een basaltachtig blauw, een heel zwaar blauwe lucht en een landschap dat naar de stad opstormt. De stad wordt door de natuurkrachten belegerd. De weiden komen gewoon opzetten als wolken, groene wolken, en daarboven hangen de werkelijke wolken die niet meer op wolken lijken, die ook landschappen beginnen te worden. Het is een gezamenlijke, gecombineerde aanval.
- Ov En dat heeft voor jou contact met dat landschap dat je hier beschrijft als het Zwin?
- Ham Ja. Het woord Zwin op zich zelf schept voor mij al een grijze zilte ruimte, met gevaarlijk jagende wolkenluchten, een landschap van verbrokkeling, met eenzame schelpenzoekers die gevaarlijk kunnen worden, zeker voor kleine jongetjes.

Ov

Jaja, dat zijn veel eenzame mensen in
jouw verhalen. Nu een andere vraag.

Ham

En Knokke dat je wit met zijn gevels ziet
opdoemen, je ziet, als je een kilometer of
tien van Knokke af bent en nog midden
in het Zwin staat, de stad al, en die is wit,
dat is Toledo. Ik ken eigenlijk zo weinig
schilderijen die me iets bijzonders gedaan
hebben en ook zo weinig landschappen
die mij bijzonder gegrepen hebben, dat
het weinige wat ik ken, dat verstrengel
ik. Van dat schilderij heb ik een
afbeelding gezien in een klein boekje,
zo'n Pictura boekje.

Ov

Een heel ander verhaal. *An den Knaben
Elis*, waarom heet het

- verhaal nou net naar dat gedicht van Trakl? Is het zo gegaan dat dit gedicht zelf een impuls is geworden voor het verhaal?
- Ham Ik weet van Trakl dat hij geen bijzonder sexueel mens was, men veronderstelt dat hij een bloedschennige verhouding met zijn zuster gehad heeft: 'die Schwester' (dat komt herhaaldelijk aan bod) wordt een mythologische vrouw. Nu heb ik op een gegeven moment ook dat gedicht *Anden Knaben Elis* gelezen, en dat trof mij bijzonder omdat het voor mij een heel koel en bijzonder kuis sexueel gedicht is, in een heel ongebruikelijke zin van het woord misschien, maar... Erotisch gedicht is misschien een betere term.
- Ov En dat erotische aspect heeft dat iets te maken met de bijzondere erotische aspecten van dit verhaal, want eerst die tante en daarna dat jongetje, dat zijn natuurlijk toch wel *bijzondere* erotische gevallen.
- Ham Ja, misschien is het verhaal een omcirkeling van het gedicht, een interpretatie, niet in de vorm van een kritische omschrijving maar...
- Ov Dus aan de ene kant vind je Trakl een niet erg gemarkeerd erotisch geval, niet zo erg thuis te brengen, aan de andere kant vind je dit gedicht wel erotisch? Dat wil zeggen, zie je er een soort intersexe sfeer in?
- Ham Nee, dat zeker niet.
- Ov Wat zie je in die jongen Elis, laten we dat eens nemen. Heb je een beeld gekregen van de knaap Elis uit het gedicht?
- Ham Ja, dat is toch wel een soort hermafrodit, een efebengestalte.
- Ov Efebengestalte, dat is, vooral bij Duitsers uit die tijd, een heel mooi woord. Je kent het werk van Trakl blijkbaar goed. Er is toch geen sprake van verwantschap, wat

jouw gedichten betreft? Hoogstens een enkele beeldspraak, de 'blauwe hamerslag der bossen' bijvoorbeeld.

Ham

Ik heb zelf een tijd gedacht dat er inderdaad een duidelijke verwantschap was, en op een gegeven moment begon ik te denken: misschien is er een soort indirecte beïnvloeding. Ik heb daar sommige mensen, bijvoorbeeld Claus, naar gevraagd, en die moest alleen maar glimlachen. Die zag geen enkele verwantschap.

Ov

Kende die Trakl?

Ham

Die kende Trakl goed ja. Hij is wel vrij belezen, hij is erg belezen.

- Ov Weer een volgende vraag. Hoe is het idee van *Het wandelende woud* ontstaan?
- Ham Dat is geschreven vlak na mijn militaire dienstperiode.
- Ov Is het daarmee begonnen? Met die soldaten in het bos?
- Ham Nee nee, daar is het absoluut niet mee begonnen, maar ik schrijf zo dat de dingen die op een bepaald moment me erg treffen, of pas getroffen hebben, dat die onwillekeurig ook aan bod moeten komen. Hoe dat soort processen zich nou voltrekt wanneer ik ga schrijven weet ik niet precies. Het idee is ontstaan toen ik aan het schrijven was aan *Grafbeeld in ontijd*, namelijk aan het gedeelte waarin bijvoorbeeld gezegd wordt ‘de herfst vloeit aan, begint zich baan te breken binnen de kamer, alle ramen moeten opengezet worden, een geur van gifgas en carbol’, toen ik dat aan het schrijven was werd ineens alles groen en begon er een plotseling gevaarlijke vegetatie te woekeren, in die kamer. Ik heb dus de explosie binnenshuis laten gebeuren, in het verhaal *Grafbeeld in ontijd*, en ik had het gevoel: de grote uitbarsting, het grote groenworden van de dingen, het grote vergifgassen en vernaturen van alles, moet bij god maar eens gebeuren in een ander verhaal, want *Het grafbeeld* is tenslotte een verhaal, vooral op het eind, dat zich in een stad afspeelt, en ik kan geen weg met die geweldige steenmassa's. Die zijn mij volkomen vreemd, ik weet niet hoe ik die groen moet laten worden. Dat hoort bij een chemische reactie die ik niet de baas zal kunnen. Ik heb toen dat verhaal *Grafbeeld* afgeschreven en ik ben, ik geloof dezelfde dag nog (voordat ik dat *Grafbeeld* eerst uitgetypt had, wat ik praktisch altijd direct doe nadat ik met de pen geschreven heb), direct al aan dat verhaal *Het wandelende woud* begonnen. En daar zijn,

omdat ik toevallig pas uit militaire dienst kwam, dienstsymbolen in verwerkt geraakt. Het groen van die bomen werd op een bepaald moment hetzelfde groen als de groene kleur van de soldatenuniformen, en op een gegeven moment, toen ik dat slot ging schrijven, werden ze vereenzelvigd, de bomen en de soldaten.

II

Grafbeeld in ontijd

De keuze van *Grafbeeld* als object voor een diepergaande analyse

ligt voor de hand: al bij eerste lezing doet het verhaal zich voor als het meest intrigerende, want meest duistere, van de bundel. Zozeer zelfs dat het zonder nadere beschouwing nauwelijks meer wil worden dan een reeks proza-gedichten; boeiend, vaak aangrijpend en naar het slot toe grandioos, maar toch een vrijwel ongeordende chaos.

Ongeordend, maar niet zonder indicaties dat er een orde is. Door de herhaling van gebeurtenissen, de verwijzingen over en weer, het opnemen van afgebroken draden, krijgt de lezer direct al de indruk dat er een patroon te vinden moet zijn in de wirwar van gebeurtenissen. En dat maakt, samen met de sterk evocatieve verteltrant, dat hij zich uitgedaagd voelt tot ‘begrijpen’. De vele recensenten die zich bezig gehouden hebben met de bundel van Hamelink, werden door *Grafbeeld in ontijd* bijna steeds aangetrokken; soms draaiden zij er om heen als een kat om de hete pap, dan weer kwamen zij tot resolute interpretaties of tot de ruitelijke bekentenis, geïmponeerd te zijn maar er niet uit te komen.

Het begint meteen al met het eerste fragment van de dertien: een nogal reëel aandoende beschrijving van de begrafenis van een klein meisje door haar vriendje. Gebeurt het werkelijk? De doodsoorzaak, een insektenbeet, maakt spel waarschijnlijk. Een zin als: ‘Het is een echte begrafenis en zij is een pop die sprekend op een meisje lijkt’, wijst ook die kant op, maar eigenlijk kan hij ook wel omgekeerd geïnterpreteerd worden! De lezer rekent er op dat hij later nauwkeuriger ingelicht zal worden, maar hij komt bedrogen uit. Wel wordt de gebeurtenis in een ander deel van het verhaal weer ter sprake gebracht, maar de ene figuur (de ik) neemt als vaststaand aan dat er werkelijk een meisje begraven is, de andere schijnt te willen zeggen dat het alleen maar gespeeld werd, of gefantaseerd. En zo gaat het met alles. Wat eerst slechts voorlopig onduidelijk lijkt, wordt later ondoordringbaar. In de termen van het voorgaande gezegd: de gebeurtenissen in *Grafbeeld in ontijd* zijn gezien vanaf de grens tussen privé-realiteit en objectieve werkelijkheid, het is het verslag van een eenmans-werkelijkheid.

Aangezien ons dat verslag van binnen uit gedaan wordt, zoals gezegd: door een ‘ik’, staat de onoplosbaarheid van de puzzle van te voren vast. Dat gold nog niet in die mate voor de andere verhalen uit *Het plantaardig bewind*. Maar zoals jaarlijks duizenden scholieren weigeren zich neer te leggen bij de onmogelijkheid van de kwadratuur van de cirkel, zo hoeft de lezer van dit verhaal zich niet te laten

afschrikken door de bordjes Verboden Toegang, die de schrijver overal heeft neergezet. Achter dergelijke bordjes zijn interessante dingen te beleven, dat weet hij uit ervaring. Hij begint voorzichtig het terrein te verkennen.

Eerste observatie: er zijn dertien fragmenten, door witregels gescheiden, maar er zijn minder dan dertien 'verhalen' (en meer dan één). Een aantal passages spelen duidelijk in het zelfde décor, op de zelfde leeftijd van de ik. Stop. Is er wel één 'ik'? Wie zegt dat al deze brokstukken niet over twee of drie 'ikken' gaan? Maar vluchtig toetsen van deze mogelijkheid levert een negatief resultaat op: niet alleen zou *ieder* verband in het verhaal dan zoek zijn, maar bovendien zou men moeten aannemen dat gebeurtenissen (respectievelijk fantasieën) die bij de ene persoon horen, als eigen ervaringen opduiken in de hallucinaties (respectievelijk belevenissen) van een andere, - en dat zou toch te gek worden.

Dus: er is één centrale figuur waarmee (in werkelijkheid of niet, dat moet in het midden gelaten worden) het een en ander plaats vindt, in verschillende perioden van zijn leven. Daar is in de eerste plaats de beginscène, de begrafenis van het meisje, waarin de ik nog een kind is. Maar het tweede fragment tilt de lezer al uit dit spoor en zet hem op een ander. De ik is hier volwassen, of bijna. Hij heeft namelijk een gesprek met een parkwachter, die onder meer tegen hem zegt: 'jij bent geen vrouwenman, hè?' en dat zegt men niet tegen een kind. Fragment drie gaat terug naar de kindertijd (eerste woorden: 'Uit school ben ik...'); het meisje Regi, dat wij al in de begrafenis-scène hebben horen noemen, wordt aangevallen door een 'monster', dat daarna blijkt een man te zijn; de ik is getuige. Dit derde en het eerste fragment vertonen voldoende samenhang om ze tot één periode uit het verleden van de ik te rekenen, een periode waar verder niets meer rechtstreeks over meegedeeld wordt. In de vierde passage komt de parkwachter, die Morgel blijkt te heten, bij de hoofdfiguur thuis. Hij heeft een hond bij zich, die hij Hector noemt, net als de hond van het meisje Regi. Er is echter geen reden om aan te nemen, dat deze twee honden iets met elkaar te maken hebben; de naamsgelijkheid legt eerder een ondergronds dan een direct verband. Passage twee en vier hangen weer samen en vormen zelfs een direct vervolg op elkaar. Ook het zesde fragment sluit er bij aan: Morgel is dood, de ik neemt de hond mee naar huis en hij mishandelt het dier. In passage acht slaat hij hem zelfs met een bijl dood.

Ik heb twee fragmenten overgeslagen: het vijfde en het zevende, tussen het verhaal van Morgel en diens hond door. Daarin komt wéér een andere periode uit het bestaan van de hoofdfiguur aan bod: zijn verhouding met een (jonge) vrouw, die hij Regi noemt (maar zij verzet zich daartegen). In het vijfde fragment wordt verteld hoe zij wakker worden in een park, waar zij de nacht doorgebracht hebben: in het zevende verlaat de vrouw hem om zich te gaan voegen bij een beestachtig wezen dat haar achtervolgt.

In de eerst acht passages laten zich dus drie tijdsniveaus onderscheiden: de kinderperiode, de verhouding met een vrouw, en misschien gelijktijdig of bijna gelijktijdig daarmee de ontmoeting met Morgel, die uitloopt op het doden van de hond. Het achtste fragment, waarin de gruwelijke slachtpartij van het dier verteld wordt, vormt het begin van een laatste reeks passages, die men niet anders kan betitelen dan als een soort hallucinatie waarin de ik vlucht door een stad (na aan ‘de mannen’ ontsnapt te zijn), en tenslotte in een groot gebouw terechtkomt waar hij zich bij een liggend grafbeeld voegt. De laatste regels heb ik in het eerste deel van dit stuk al geciteerd: het is een scène waarin de ondergang van de hoofdfiguur in het steenkoude lichaam van het grafbeeld samenvalt met zijn geboorte: ‘Als een Vis [vliegt hij] bijna stikkend het kalken daglicht in van de geboorte’. Geboorte is dus het laatste woord van het verhaal, en de plaats waar het staat geeft er een bevrijdende werking aan, alsof na de groeiende benauwenis van het voorgaande eindelijk een niet nader omschreven doel werd bereikt.

In deze laatste serie fragmenten, die wel door wit van elkaar gescheiden worden maar zich toch aan de lezer voordoen als een reeks schakels van één keten, duikt een aantal gebeurtenissen uit het voorgaande opnieuw op: de begrafenis bijvoorbeeld, doordat het grafbeeld beschreven wordt in termen die het in verband brengen met het dode meisje. Men kan zelfs zeggen dat het slot blijkbaar de eindfase beschrijft van een speurtocht naar iets verlorens dat het hele verhaal door tevergeefs gezocht wordt.

Dus: drie perioden uit het leven van de hoofdfiguur (voor het gemak spreek ik voortaan van: drie verhalen), en een afsluiting met een hallucinatie waarin eruptief allerlei elementen uit het voorgaande opduiken. Wat het verband is tussen de drie verhalen (vier als men wil) blijft duister. Hoe dichterbij de lezer bij het slot komt, des te moeilijker wordt het de ‘werkelijkheid’ van de ‘fantasie’ te

scheiden. In de laatste passages is geen aanwijsbaar verschil meer tussen de gefantaseerde gebeurtenissen en de prikkels vanuit de werkelijkheid die tot die fantasieën aanleiding gegeven moeten hebben. Dit geldt bovendien met terugwerkende kracht voor de vroegere gebeurtenissen: zelfs wat aanvankelijk duidelijk leek, wordt tenslotte dubbel-zinnig, twee- of meer-duidig.

De complicaties worden er niet minder op door de wijze waarop de diverse verhalen verteld worden. Behalve in het slot, dat een verwilderd karakter heeft, krijgen we alle onderdelen op dezelfde wijze voorgezet, namelijk als een reeks, zich in de tijd ontwikkelende, gebeurtenissen. Verder is er geen rangorde in de wijze waarop de buitenwereld ervaren wordt door de ik. Hoogstens kan men zeggen dat de in de jeugd spelende fragmenten de normaal-kinderlijke verschuivingen ten opzichte van de werkelijkheid vertonen, terwijl de latere doen denken aan de belevingsvorm van een abnormale volwassene. Maar dat is meer een vermoeden bij de lezer dan een zekerheid in de tekst. Bovendien worden de kinderervaringen verworden door het glas dat ons ervan gescheiden houdt: de interpretatie vanuit het heden door de hoofdfiguur, aan wiens perspectief wij nu eenmaal met huid en haar overgeleverd zijn.

Verbanden die men aanvankelijk denkt te mogen aannemen, worden in een volgend stadium tot 'toevalligheden' teruggebracht, - de gelijknamigheid van de honden bijvoorbeeld en zelfs de rol die in het algemeen het hele verhaal door gespeeld wordt door honden. Als de vrouw, met wie de hoofdfiguur een verhouding had, weggelopen is, krabt er plotseling een hond aan zijn kamerdeur (zoals eens de hond tijdens de begrafenis, en later weer de hond van Morgel, aan deuren krabbelden). Is het een echte hond? Of denkt hij maar dat het gebeurt? Het fragment vindt geen vervolg, op het eerste oog; dus wat doet die hond hier? Wat een verwijzing naar een relatie tussen bepaalde gebeurtenissen leek, wordt eerder een rookgordijn waarachter de 'werkelijkheid' verdwijnt.

Dit is dan zo ver als wij voorlopig komen kunnen. Zonder nadere analyse schijnt het verhaal niet méér prijs te willen geven. Tenzij wij het misschien al verder brengen, door de conclusies, waartoe de beschouwing van de andere vijf novellen van de bundel geleid heeft, op *Grafbeeld in ontijd* toe te passen? Juist om de enorme diversiteit van de verhalen van Hamelink zou het gemeenschappelijke onthullend kunnen werken.

Het grondthema van alle vijf de andere verhalen bleek te zijn: een gestoorde relatie van de hoofdfiguur tot de werkelijkheid. Die vinden wij ook hier, maar veel helpt deze constatering ons niet. Van noodlottige inwerking van natuurverschijnselen geen spoor. Wel van een overwoekering door het plantaardige, door 'het groen'. Een ritueel offer kan men in de begrafenis van het meisje zien, en zelfs in het slot (waar het gedrag van de ik 'priesterlijk' genoemd wordt, een zelf-offer dus?), maar in beide gevallen verheldert deze observatie niets. Verboden gebieden in letterlijke zin zijn er, maar zij spelen geen grote rol. Anders is het gesteld met het symbolische 'verboden terrein' van de sexualiteit: evenals in de andere verhalen is een belangrijk thema de confrontatie daarmee, via de contacten met een volwassene. Daardoor wordt het belang onderstreept van de aanrandingsscene, die zich als zeer reëel aandient, en bepalend lijkt voor veel van wat er verder gebeurt, al was het alleen maar als traumatische ervaring. Er staat letterlijk, na de beschrijving van de gebeurtenis zelf: 'dit in me opnemend, dieper dan ik ooit iets in me zal opnemen, zo ver weg dat ik het nooit meer terug zal weten te vinden. Want het mag niet gebeurd zijn. Niemand mag haar aangeraakt hebben, *niemand*.' Het is een poging tot toedekken die blijkbaar niet slaagt. Een aantal andere handelingen of gesprekken mag men zien als hernieuwde pogingen om het gebeurde ongedaan te maken, en dat geldt vooral voor het slot waarin van het grafbeeld (dat op allerlei manieren met het meisje Regi in verband staat) gezegd wordt: 'Geen man, geen vrouw [...]. Een non'. Dat wil zeggen: onaangeraakt en onaanraakbaar. Wat gebeurd is, wordt in de hallucinatie blijkbaar teniet gedaan, ook de begrafenis-scène (die misschien gezien moet worden als het resultaat van een verdringingsproces, als een valse herinnering? Zoiets als: niet de aanrandingspoging heeft plaats gevonden, maar dit, de begrafenis): 'Geen zoden, geen zand, geen stilstand, geen oponthoud'. De isolering van het thema van de confrontatie van een kind met de sexualiteit levert dus een belangrijke trait-d'union tussen verschillende passages op, een verband dat de feiten in een zinvolle relatie brengt, zonder dat er iets verboden hoeft te worden. De rol van insecten, als bewoners van verboden gebieden, wijst in dezelfde richting. Van 'orebeesten' wordt gezegd dat ze 'geheim verderf zaaien'. En vreselijke ziekten krijgt degenen die eet van vruchten waaraan insecten 'genibbeld hebben met hun zuignapjes en gifmondjes'. Het meisje Regi is gestorven omdat zij door een insect

gestoken werd; bij de begrafenis speelt een ‘schallebijter’ een rol (het woord hangt samen met scarabee, hetgeen een curieuze coïncidentie mag heten bij een begrafenis met een zo Egyptisch ritueel als het opverven van het lijk). Er loopt een lijn van deze scène naar de aanranding, waar voor het eerst iets van doordringt tot de ik, als hij het meisje ‘ieh’ hoort zeggen, ‘alsof er een speld in haar vel gestoken wordt’. Er bestaat dus een verband tussen stekende insecten en de aanranding, zoals de begrafenis-passage in wel meer opzichten aansluit bij de aanranding; de geverfde lippen in de eerste scène doen denken aan de bloedende mond van het meisje in de tweede, en die van de ik uit het slotfragment, waarin trouwens een ‘insektenoog’, namelijk een camera, de verrichtingen van de ik gadeslaat.

(Als dit gezocht lijkt, is dat een gevolg van de enfase die de isolering aan dit soort associaties geeft. Bij de lectuur ontstaan ze spontaan. Ik doe dan ook niet meer dan bundeltjes maken van leeservaringen, aan de hand van thema's waarvan het belang reeds eerder gebleken is.)

Een conclusie omtrent het verband van de begrafenis-scène met die waarin de aanrandingspoging verteld wordt, is nog niet te trekken, maar één van de mogelijkheden is nu toch wel geworden dat de eerste een verwrongen herinnering is, het resultaat van verdringing van de tweede. Deze valse herinnering kan gestimuleerd zijn door wat de parkwachter Morgel aan de ik vertelt over het lijk van een klein meisje dat in het park gevonden is. Dat is zeker niet ‘Regi’, want die werd in een tuin begraven. Dat deze mededeling van de parkwachter, en wat die verder over kleine meisjes weet te vertellen, voor de ik van essentieel belang is wordt uitdrukkelijk gezegd: ‘ik heb het spoor gevonden’.

Terug naar de motieven en thema's. Belangrijker dan welke andere ook van de al genoemde, is dat van de geboorte, waar het hele verhaal immers op uitloopt, in een situatie waarin het verband ervan met het thema van de dood overduidelijk is (het grafbeeld!). Maar de ontploffing dan, die bijna steeds in de buurt van het geboortemotief voorkomt, is daar ook sprake van in dit verhaal? Inderdaad, maar dat is vrij ver voor het einde, namelijk midden in de beschrijving van het slachten van de hond. Een scène die op zich zelf nogal in de sfeer van de prenatale beelden gehouden is: de kamer wordt door een ‘dood moswoud’ overwoekerd, een ‘planktonveld’, ‘wier’ wordt genoemd, ‘spons’ en ‘algen’. Maar het is geen

prenatale wereld in rust. ‘Dik stinkend bloed’ en ‘de geur van uitwerpselen’ dienen zich aan, en: ‘Ik word enorm groot - of alles om me heen piepklein? - het is of ik voor het eerst sedert mijn geboorte ben gaan groeien, razend snel, de kamer wordt te klein voor mij, beklemmt mij nameloos’. Daarna wordt de explosie vermeld, die ergens in het huis ‘met geweldige luchtverplaatsingen’ lijkt plaats te hebben. Het is, dunkt me, onmogelijk, deze passage *niet* in verband te zien met het slot. De indruk die de lezer meteen al krijgt van de hele reeks fragmenten die begint met het doodslaan van de hond (die van een serie schakels van één keten, de elkaar opvolgende brokstukken van één hallucinatie), wordt versterkt door het feit dat dit hele gedeelte van de novelle geschreven is in hetzelfde beeld-idioom: het moment van de geboorte. Vandaar dat ook in het gebouw waar het grafbeeld zich bevindt ‘een dikke mosgeur van ontijd’ hangt. Dat het zonderlinge *ontijd* verwijst naar gebeurtenissen vóór de geboorte en na de dood, ‘buiten de tijd’ van het gewone bestaan, mag hierna ook wel aangenomen worden. Zo heeft het motieven-onderzoek enkele winstpunten opgeleverd: het hele slot, vanaf het achtste fragment (waarin het doodslaan van de hond beschreven wordt) kan gezien worden als een samenhangend geheel, en ik ga niet te ver als ik spreek van een hallucinatie, weergegeven in het idioom van de prenatale wereld en van de geboorte, die in direct verband geplaatst worden met de dood. De rest van het verhaal (de eerste zeven fragmenten), bestaat uit drie stromen, los van elkaar al zijn ze niet zonder verband. Zij worden alle drie opgenomen in de afsluitende hallucinatie. De vraag of er tussen het slot en de drie verhalen nog op een of andere wijze een ordenend verband aangebracht kan worden, kan alleen door een analyse van *Grafbeeld in ontijd* zelf beantwoord worden. De andere novellen hebben hun taak verricht. Alleen één, negatieve, mededeling kunnen zij ons nog doen: in alle vijf wordt heel precies verteld in welk tijdsverband zich de dingen afspelen (soms zelfs krijgen wij het uur van de dag te horen). *Grafbeeld in ontijd* is op dit punt bijzonder terughoudend. Wij krijgen alleen te horen dat alles steeds weer plaats vindt in ‘herfst’, maar dat is eerder nivellerend dan onderscheidend! Na al het voorgaande mag wel geconstateerd worden dat deze afwezigheid van een duidelijke ordening in de tijd een versterking moet geven van het karakter van eenmans-werkelijkheid. De gebeurtenissen moeten zwevend blijven in de tijd, omdat de onbepaalbaarheid van hun werkelijkheidswaarde daar-

door gehandhaafd blijft. Voordat wij echter mogen concluderen dat een chronologische indeling geen zin heeft, omdat alleen de psychologische actualiteit van de ervaringen (of fantasieën) er voor de hoofdpersoon toe doet, moeten wij nagaan of inderdaad niet een logischer verband tussen de brokstukken verhaal aangebracht kan worden dan wij tot nu toe hebben gedaan. Nu wij weten dat de hele zaak convergeert naar het conglomeraat van de laatste zes fragmenten, is misschien die relatie tussen de verschillende verhalen aan te brengen door van dat verdwijnpunt uit te gaan, dat wil zeggen: *door vanuit het slot terug te werken*.

Om dat op overzichtelijke wijze aan te pakken, moet ik de fragmenten een naam geven, en ik kies daarvoor de eenvoudigste methode die er is: de letters van het alfabet. Wij krijgen dan:

- | | |
|---------|---|
| A | De begrafenis van het meisje Regi. |
| B | Het gesprek met de parkwachter, die vertelt over een begraven meisje en iets weet dat de ik van hem moet zien los te krijgen (een adres). |
| C | Aanrandingspoging (meisje Regi). De ik spreekt met Regi af te vluchten. |
| D | Parkwachter (Morgel) thuis bij de hoofdfiguur, met zijn hond. |
| E | ‘Ik’ met een vrouw in een park. |
| F | Mishandeling door de ik van de hond van overleden Morgel. |
| G | Gesprek met vrouw op terrasje.
Identificatie door hoofdfiguur met meisje Regi, die zij zelf echter afwijst. Vrouw verlaat ‘ik’, gaat naar ‘beest’ dat haar vervolgd heeft en eenmaal zelfs gebeten. |
| H t/m M | Hallucinatie, beginnend met doodslaan van hond die als ‘vijand’ gezien wordt, en eindigend met ‘geboorte’. Als de hond dood is, vlucht de ik voor ‘de mannen’ de stad door, tot hij bij een groot geel gebouw komt, waar hij bij een beeld gaat staan, onder het waakzaam oog van een man met een camera. In de een na laatste passage wordt ook de weggelopen vrouw weer genoemd; de ik ligt naast haar en spreekt met haar (zij wordt nu weer met Regi geïdentificeerd) terwijl ‘de man’ hem in slaap probeert te praten. Deze passage staat iets apart in de hallucinatie. |

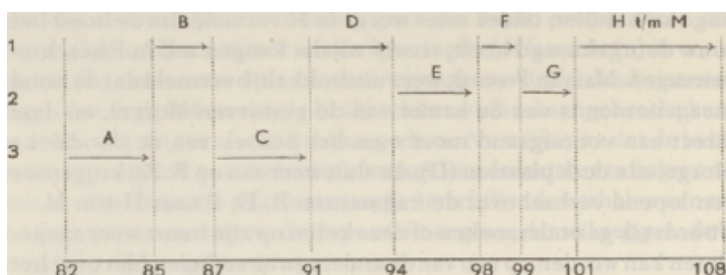
Daarna komt het slot, de scène met het grafbeeld, de geboorte-in-dood.

Is er in de eerste drie verhalen een fragment te vinden dat chronologisch aansluit op het begin van de hallucinatie? Dat is er. Immers, de eerste scène daarvan, het doodslaan van de hond

(passage H), moet direct voorafgegaan worden door de mishandeling van het dier; onder meer wordt in H vermeld dat de hond het touw doorgeknaagd heeft, terwijl wij dat knagen zelf in F beschreven zagen. Maar in F wordt weer uitdrukkelijk vermeld dat de hond meegenomen is van de kamer van de gestorven Morgel, en daar direct aan voorafgaand moet men het bezoek van de doodzieke Morgel aan de ik plaatsen (D); dit sluit weer aan op B. Zo krijgen we een lopend verhaal over de fragmenten B, D, F naar H t/m M. Voordat ik ga onderzoeken of deze keten op zijn beurt weer aangesloten kan worden op een van de andere twee verhalen (dat over het meisje Regi, en dat over de vrouw), moet ik eerst een oneffenheid opruimen in de zoëven geconstrueerde reeks B-D-F-H. Morgel spreekt Nederlands, want hij zegt dat zijn naam op 'gorgel' rijmt. Maar de kamer waar de hond mishandeld wordt, dus de kamer waar Morgel de ik tevoren een bezoek heeft gebracht, bevindt zich duidelijk in Parijs (dat blijkt uit de hallucinatie die volgt op de vlucht van de hoofdpersoon uit het huis). Dus: Morgel spreekt Nederlands maar is parkwachter in Parijs? Men kan natuurlijk zeggen: het *is* Parijs niet; alles is hallucinatie, dus waarom die stad niet? Maar dan wordt normalisering bij voorbaat opgegeven. En wat ik hier probeer is juist, te normaliseren zolang als dat gaat. Toch geloof ik niet dat wij een onverklaarbare breuk hoeven aan te nemen, doordat op een niet aanwijsbaar punt het verhaal van Holland naar Parijs zwenkt. Waarom zou een schrijver gebonden zijn aan bestaande décors? Hamelink kan heel goed een stad getekend hebben die iets parijsers heeft en waar Hollands gesproken wordt.

Wie dit afwijken van de werkelijkheid niet aanvaarden kan, zal de keten B-D-F-H moeten laten schieten en een andere moeten zien op te stellen. Voor mij is het bezwaar niet onoverkomelijk, al vind ik wel dat een schrijver hoog spel speelt met associatieve dwaallichten in een verhaal waar juist zoveel gevraagd wordt van het associatievermogen van de lezer.

Voorlopig neem ik dus aan, dat het Morgel-verhaal recht op het slot af loopt. Ik noem het daarom het hoofdverhaal, of verhaal 1. De andere twee zijn: het recente verleden, de gebeurtenissen met de vrouw die wegloopt (verhaal 2), en de kindertijd (verhaal 3). Verhaal 2 beslaat de fragmenten E en G, verhaal 3 wordt verteld in A en C. Voor die lezers die een beeldroman hebben laten liggen om dit opstel te genieten, breng ik de zaak even in schema:



Op de benedenlijn staan de passages aangegeven, van A tot H, en dan als één geheel H t/m M. De cijfers hebben betrekking op de paginering zoals die in het boek is.* Op de rechtstandige as zijn de drie verhalen afgezet, bovenaan het heden (verhaal 1), daaronder het recente verleden (2), daaronder het verre verleden (3).

Een conclusie uit dit schema die in het oog springt: verhaal 1 is het enige dat regelmatig, de hele novelle door, verteld wordt. Het beslaat nl. alle even fragmenten. Ook hierom mag men het al het hoofdverhaal noemen. Een kleine controle om te kijken of dit schema, zover als het gaat, juist is: in verhaal 1 mag verwezen worden naar de beide andere, maar in 2 alleen naar 3, en in 3 nergens naar (althans wat de feitelijke gebeurtenissen aangaat; parallellie mag voorkomen). Dit klopt allemaal.

Belangrijker dan de vraag of het schema de verhouding van de drie verhaal-lijnen adequaat weergeeft, is die of er aanwijzingen in te vinden zijn voor een verdere analyse. Kan bijvoorbeeld de chronologie nog verder naar het verleden doorgetrokken worden dan de ontmoeting met Morgel in het park? Oftewel, kan er een fragment van een van de andere twee verhalen gevonden worden dat direct voorafgaat aan en aankoppelt bij fragment B? Een eventuele aansluiting zou te vinden moeten zijn in verhaal 2, en wel in fragment G, waarin de verhouding met de vrouw eindigt.

Hoe loopt deze passage af? Met een hond die aan de deur van de hotelkamer krabt, waar de ik met de vrouw geleefd heeft en nu alleen is achtergebleven. Zou het zó kunnen zijn: deze hond heeft te maken met de parkwachter Morgel, die daarna (in de eigenlijke

* 82: Eerste druk, natuurlijk.

chronologie, want in het verhaal is de volgorde volkomen anders) door de ik gevonden wordt? Het lijkt aantrekkelijk omdat daarmee verhaal 2 ook onder de pannen, is, en de reeks E-G-B-D-F-H opgesteld zou kunnen worden. Het geheel gaat dan op een gewoon verhaal lijken waarvan alleen de volgorde grondig in de war geschopt is.

Op het eerste oog lijkt deze gedachtegang aannemelijk. Eén van de honden zijn we tenminste kwijt omdat hij identiek met een andere blijkt te zijn. En er zijn nog meer aanknopingspunten tussen de fragmenten G en B dan de genoemde: de taxichauffeur die de vrouw komt weghalen van de hoofdpersoon, heeft iets van Morgel weg (met zijn gerochel en gehoest). Verder wordt het duidelijk wat die Morgel precies weet en de ik zo graag zou willen weten: waar is de vrouw te vinden? Door allerlei trekjes wordt Morgel geïdentificeerd met het 'beest' uit de verhalen van de vrouw. Het adres dat de ik zoekt ('een hotel dat moet zijn afgebroken, dat in puin is weggehaald') is dat van de plaats waar hij met de vrouw samenwoonde. Maar daar komen de kinken in onze keurige kabel. Niets wijst er op dat dat hotel tegen de vlakte gaat. Het laatste dat we ervan zien is, dat de hoofdpersoon op een bed ligt, als de hond aan de deur krabt. Is dan misschien die hotelkamer de plaats waar de hond doodgeslagen wordt? Daar kan best puin van gekomen zijn. Maar die veronderstelling is bewijsbaar onjuist. De hond wordt immers naar de kamer van de hospita meegenomen en later mishandeld en nog later gedood. Die aansluitingen zijn onmiskkenbaar.

Wanneer wij de keten al te logisch aaneen willen smeden, komen wij blijkbaar met ons ene been in de ene ruimte te staan, met ons tweede in de andere. En dat komt niet alleen doordat wij de opmerking over het vernietigde hotel hebben proberen onder te brengen. Zelfs als wij die passage als een onbegrijpelijke duisterheid met rust laten, stuiten wij op moeilijkheden bij de theorie dat E + G één reeks vormt met B + D + F + H etc. Het is bijvoorbeeld niet na te gaan wanneer Morgel op het toneel verschijnt. Ná het weggaan van de vrouw? (Maar wat heeft dan die hond aan de deur te krabben?) Of soms ergens ervóór? Dan zou het *zijn* hond kunnen zijn, die bij de ik thuis komt omdat hij er al eerder geweest is, en die bij die gelegenheid al zonderling reageerde. Zo zonderling dat de lezer op een explicatie zit te wachten. Maar in dat geval wordt het weer ondoenlijk, de passage over de vrouw een plaats te geven in het tijdsverloop.

De aansluiting van G op B laat zich dus niet op soepele wijze tot stand brengen. Wij hebben een punt bereikt waar verder gaan groter chaos veroorzaakt dan blijven staan. En dit komt ongetwijfeld doordat wij niet weten wat er echt, en wat alleen in de beleving van de hoofdpersoon gebeurd is. Als wij de schakels toch ineen proberen te passen, zijn er teveel aansluitingen tegelijkertijd of juist weer geen enkele.

En verhaal 3, is dat te koppelen aan 1? Ook niet. Wel kan men zeggen dat elementen van 3 een grote rol spelen in de gebeurtenissen van 1, maar wij weten niet eens of dat echt gebeurde zaken zijn dan wel valse herinneringen. Kan, tenslotte, 3 aan 2 vastgemaakt worden, zij het met een sprong in de tijd? Volgens de 'ik' wel: Na de aanranding (voor of na de al dan niet gebeurde begrafenis, dat staat niet vast), spreekt hij met Regi af, te vluchten, en in zijn latere gesprekken met de vrouw van verhaal 2 zinspeelt hij voortdurend op die gemeenschappelijke vlucht, zoals hij haar ook koppig 'Regi' blijft noemen. Maar zijn tegenspeelster gooit roet in het eten door de naam af te wijzen, en alles verhaal en kinderspel te noemen, en van 'verwardheid' bij de ik te spreken.

Kortom, de drie verhalen zijn zowat aan elkaar te breien, maar hoe men het ook aanpakt, er blijven gaten vallen. Nooit klopt alles helemaal. Wij hebben te weinig gegevens om over de 'werkelijkheid' te oordelen, en die te scheiden van de fantasie. Ieder element is werkelijk en onwerkelijk tegelijk, oefent invloed uit op andere onderdelen maar is niet te verzoenen met weer andere. Van geen enkel fragment laat zich zonder reserve zeggen: dit is echt gebeurd. Wanneer men bv. verhaal 2 als objectieve realiteit zou beschouwen (het komt er voor in aanmerking), kan men zó normaliseren: De ik heeft valse herinneringen, die de vrouw op den duur gaat tegenspreken. Zij is niet met hem gevlucht, en de begrafenis heeft ook nooit plaats gehad (als spel dus); zij is namelijk Regi niet. Nadat zij de ik verlaten heeft, verwildert diens geest helemaal en hij valt terug in een regressieve hallucinatie waarin alle elementen uit de werkelijkheid, traumatische jeugdervaringen zogoed als de verhouding met de vrouw, samenkomen. Een andere weg om eenheid te scheppen in zijn innerlijk bestaan staat niet meer voor hem open. Het klinkt weer fraai, en de krabbelende hond als begin van de hallucinatie (het beest hoeft dus niet eens echt te bestaan) is aanvaardbaar. Daarna volgt de slachtpartij enzovoort. Mis. *Die* hond bevindt zich zeker in een ander huis, en het hele Morgel-

verhaal komt op ditzelfde punt uit. Er zouden dus twee verhaallijnen samenkomen. Dat zou nog kunnen, maar wanneer gebeurt het een, wanneer het ander? In geen van beide is de tijd uitgespaard waarin het andere kan plaats vinden!

Een laatste normaliseringspoging: het Morgel-verhaal is de werkelijkheid, die uitloopt in een hallucinatie, waartoe de ervaringen met de vrouw behoren, terwijl de begrafenis en de verkrachtingspoging erin passen als gedeeltelijk verschoven jeugdherinneringen. Alweer: het lijkt te kunnen, de traumatiserende werking van de meegemaakte aanranding krijgt er bijvoorbeeld een overtuigende plaats in, maar waar blijven wij nu met verhaal 2? Dat mag dan louter hallucinatie zijn, namelijk de opvulling van een niet voltooide werkelijkheid (de vlucht), maar zelfs een hallucinatie moet in het tijdsschema ingepast kunnen worden. Bovendien, het zou een corpus alienum in het verhaal zijn, en dat is wel het laatste wat wij bij een analyse mogen veronderstellen.

De conclusie is onvermijdelijk: iedere keer als wij denken dat we een weg gevonden hebben om van het ene verhaal naar het andere te komen, worden wij er in een tunnel onderdoor of langs een viaduct overheen gestuurd. Alle wegen behoren tot hetzelfde net, maar zij zijn niet op aanwijsbare plaatsen met elkaar verbonden. Anders gezegd: De relatie tussen de fragmenten is zelden logisch of chronologisch, zij is primair ondergronds. Vandaar de rol die gelijkvormige gebeurtenissen spelen: zij binden alle brokstukken samen tot elementen van één ervaringswereld, die de lezer alleen passief ondergaan kan. Hij moet meeleven in de eenmanswerkelijkheid van de ik, wil hij niet met zijn hoofd tegen muren lopen waarvan hij niet eens zeker weet of zij er wel staan. Om zelf zijn verstand niet kwijt te raken, moet hij het spel van de gek meespelen. Een magere conclusie, na zoveel logisch geredeneer. Het lijkt op de theorie van al die lieden die iets tegen het analyseren van literatuur hebben: je moet ondergaan en niet uiteenrafelen! Daar maak je het maar mee kapot!

Het lijkt er op, maar het is niet helemaal hetzelfde. Ik beweer namelijk niet dat men moet ondergaan *in plaats van* ontleden, maar *nadat* men met een logische analyse zo ver gekomen is als het verhaal toelaat. Wie een stuk literatuur leest, doet dat bewust, en met alle middelen die hem ter beschikking staan; wij zijn nu eenmaal uit de boom naar beneden gekomen.

Ik wil nog verder gaan, en stellen dat ik niet begrijp hoe men

bijvoorbeeld de poëzie van Lucebert of Claus kan lezen zonder er met rationele middelen in doorgedrongen te zijn, tot op het punt waar de twee- of meer-duidigheid van de woorden is blootgelegd. Nu in het proza hetzelfde aan het gebeuren is als vijftien jaar geleden in de poëzie, namelijk dat een enkelvoudige verklaring niet meer mogelijk is omdat één woord of een groep van woorden meer dan één betekenis heeft, naar meer dan één werkelijkheid verwijst, zonder dat er een hiërarchie van echt-niet echt aan te brengen is, nu lijkt de analyse mij de enige efficiënte benadering ervan. Een analyse dus, die zich niet per se richt op enkelvoudige interpretatie, op een ‘oplossing’, want dat zou de veel-voudigheid van het werk geweld aandoen en één aspect isoleren ten koste van de andere. Maar een analyse die alle logische middelen te baat neemt om de a-logische kern te vinden. Die de tekst intact laat. Wanneer Hamelink een novelle schrijft waarin twee dingen die elkaar logisch tegenspreken tegelijk waar, want aanwezig, zijn (en dat is bijvoorbeeld het geval met de vlucht en de begrafenis in de herinnering van de ik), dan kan een analyse het karakter van die alogische werkelijkheid fixeren. Daarin lijkt dit verhaal op de tekst van een mysticus, een Egyptisch dodenboek, het protocol van een LSD-behandeling of de mededelingen van een schizofreen, al blijft het ‘litteratuur’, d.w.z. een categorie met eigen wetten.

Wie wil begrijpen wat er omgaat in een dergelijk verslag van een eenmanswerkelijkheid, zal zich moeten identificeren met degeen die het verslag doet. En dat is pas mogelijk als hij zich in het doolhof heeft laten vangen, anders gezegd: als hij met alle middelen geprobeerd heeft om er uit te ontsnappen.

Om de beschuldiging van moedwillige mystificatie te ontlopen, geef ik tenslotte een samenvatting van wat er voor mij in dit verhaal gebeurt. Daarbij komt dan duidelijk uit waar ik verdere interpretatie achterwege wil laten omdat daardoor van twee gelijkwaardige mogelijkheden één geëlimineerd zou worden. Anderen zullen verder willen gaan.

Grafbeeld in ontijd is het verhaal van een hallucinatie, voorafgegaan door herinneringsflarden uit verschillende perioden van het bestaan van de hoofdfiguur (de ik) die alles beleeft en dus tevens uit de voegen licht. Ook van zijn vroegere ervaringen is niet na te gaan wat ‘werkelijkheid’ en wat ‘hallucinatie’ of ‘verschoven herinnering’ is. Waarschijnlijk is de grote chaos begonnen toen een vrouw

hem in de steek liet, die hij identificeerde met een jeugd-vriendinnetje. De laatste heeft hij zien aanranden. Misschien heeft hij haar daarna begraven maar waarschijnlijk is dat niet. Eerder mag men aannemen dat dit een valse herinnering is, een eerste poging om de aanranding door toedekken ‘ongedaan te maken’. Deze herinnering wordt gestimuleerd door de verhalen van de parkwachter Morgel, die hem vertelt over soortgelijke voorvallen met kleine meisjes, en over een gevonden lijkje. Morgel zal hem op het spoor kunnen helpen dat hij zoekt en dat door het weggaan van de vrouw is doodgelopen. De parkwachter ‘weet dingen’, over aanranding van kleine meisjes maar ook over een adres dat de hoofdfiguur moet kennen (is dat het adres van de vrouw die teruggegaan is naar ‘het beest’ dat haar achtervolgt? Mogelijk, maar zeker is het niet). Ook deze weg wordt echter versperd. Morgel sterft, en de hoofdfiguur neemt diens hond in huis, de hond die ook in verband staat met zijn al dan niet gefantaseerde jeugdervaringen. Het dier wordt gedood, als remplaçant van de schuldige die Morgel blijkaar was. Dan begint de hallucinatie zelf, die rechtstreeks en van binnen uit verteld wordt. Na ontsnapt te zijn aan ‘de mannen’ (politie? verplegers? de stimulansen uit de werkelijkheid zijn niet meer te isoleren binnen de hallucinatie), komt de ik in een groot geel gebouw dat aan het Louvre doet denken. Daar gaat hij tussen de beelden staan. Er is een man met een fototoestel. De verdwenen vrouw, nu weer Regi genoemd zonder dat zij protesteert, neemt haar plaats in de hallucinatie in; zij liggen naast elkaar op een bed; waar dat gebeurt is niet duidelijk. Ook weet men niet hoe deze flits past in de hallucinatie; misschien moet men het zelfs zien als gebeurd vóóordat de vrouw wegging, als een flashback tijdens de hallucinatie waarin allerlei elementen uit fantasie en werkelijkheid samenvloeien. De ‘man’ die in deze scène sprekend ingevoerd wordt, is misschien een psychiater, maar waar die zo plotseling vandaan zou komen is niet na te gaan.

Tenslotte gaat de hoofdfiguur op een beeld liggen dat met het begraven meisje geïdentificeerd wordt, en in het steen gaat hij ten onder: een ondergang die tegelijk een geboorte is, als van iemand die bevrijd wordt uit de onduidelijke benauwenis van een bestaan waar hij de weg niet meer in vinden kan.

Waarvoor vluchtte hij, wat moest hij vinden, in deze hallucinatie die hem ‘geboren doet worden’? Waarschijnlijk is deze vlucht in de privé-werkelijkheid de laatste mogelijkheid om de aanranding

ongedaan te maken, of de begrafenis als die echt plaats heeft gevonden, en in het laatste geval kan men er nog aan toevoegen: of allebei, want het meisje kan gedood en begraven zijn, om de aanraking, de ‘aanraking’ ongedaan te maken, al lijkt dat me wel erg kras. De hallucinatie is dus de werkelijkheid die *geschapen* wordt omdat in de bestaande realiteit alle deuren gesloten zijn. Er is inderdaad een direct verband tussen de jeugdcènes en het slot. Het ‘aarden beeld’ waarmee het begraven meisje vergeleken wordt, echoot duidelijk in het ‘beeld van zandsteen’. Een beslissende aanwijzing is vooral het antwoord dat op zinnen als: ‘het mag niet gebeurd zijn. Niemand mag haar aangeraakt hebben’, in de slotpassage gegeven wordt: ‘geen man, geen vrouw. Een pop’ (is het grafbeeld), en: ‘een non’, dat wil zeggen een niet-aangeraakte. ‘Geen zoden, geen zand’, - dat verwijst weer duidelijk naar de begrafenis, die, als het geen werkelijkheid was, toch in ieder geval de valse herinnering geacht mag worden waarmee een traumatische gebeurtenis togedekt werd.

Psychologisch is, hoe dan ook, de begrafenisscène het uitgangspunt van alle ervaringen die voor de ik het karakter van werkelijkheid hebben. De plaatsing ervan aan het begin van de novelle is dus even verantwoord als de afsluiting met de ‘geboorte’. De titel *Grafbeeld in ontijd* is voortreffelijk: ‘grafbeeld’ wijst naar het aspect dat de twee beslissende scènes, die aan de uiteinden van het verhaal staan, aan elkaar verbindt, maar dat contact is alleen buiten de tijd mogelijk.

Andere verbindingslijnen, als bijvoorbeeld wekerende beelden (een hond die aan een deur krabt, een zieke oude man, de kleuren van de herfst), kunnen gezien worden als visuele middelen waarmee aan de oppervlakte zaken met elkaar in relatie gebracht worden, die in werkelijkheid misschien niets met elkaar te maken hebben. Het sterk visuele karakter van het hele verhaal kan trouwens gezien worden als het noodzakelijke tegenwicht van de verwarring die ontstaat door de weergave van een eenmans-werkelijkheid. ‘Het gebeurt, want het wordt gezien.’ Een andere werkelijkheid dan de waargenomenen is er niet, voor het hoofdpersoon evenmin als voor de lezer.

Cul de Lampe

Ov

Nog twee vragen over *Grafbeeld in ontijd*. In de laatste regel, weet je: die geboorte-passage, daar staat het woord *vis* met

- een hoofdletter. Dat is geen drukfout neem ik aan. Wat is daarvan de bedoeling, of kun je dat niet achterhalen?
- Ham Dat is inderdaad opvallend, over het algemeen ben ik bijzonder terughoudend met het gebruik van hoofdletters. Ik denk, die V suggereert een geweldige openheid, doet bijvoorbeeld denken aan de wig van vriesganzen. Die plegen te vliegen in een v-formatie, waarbij voor mij niet de punt het belangrijke moment is, dus de richting die ze uitvliegen, maar dat wat ze achter zich laten. En ik denk dat verder die V verband houdt met de beginletter van het woord 'vagina', dus openheid.
- Ov Nu nog dit. Er zit iets 'Egyptisch' in sommige van je verhalen. Dat slot van *Grafbeeld* bijvoorbeeld, en woorden als schallebijter. Wist je dat dat met scarabee samenhangt?
- Ham Nee, dat wist ik niet. Het is wel gek, want ik vind scarabeeën heel boeiende dingen. Ik had vroeger een boek waarin afbeeldingen ervan stonden. En verder, die letters A.E.E.P.A. op de handdoek van de vrouw in *Door een vlies van slaap en tranen*, dat komt van Ankh-En-Es-Pa-Aten, de zuster van Tut-Ankh-Amon.
- Ov Ik had me al afgevraagd of er iets mee bedoeld werd maar geconcludeerd dat ik er niet achter kon komen wat dan wel.
- Ham Er is altijd een reden, maar wat er precies aangegeven wordt, dat weet ik zelf ook vaak niet. Het is meer zo dat ik altijd aan iets bestaands moet denken. Dat lange getal aan het einde van *Grafbeeld in ontijd*, dat is mijn legernummer, een beetje door elkaar gegooid, maar de cijfers zijn in ieder geval dezelfde. Ik schrijf niets zomaar op.